TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE
VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT
UND STILKRITIK

Jahrgang I Heft 2

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:
Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:
Gerda Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 7

Inhalt des 2. Heftes I. Jahrgang

JANUAR 1943

Seite	1	*Conrad Ferdinand Meyer und das französische Formgefühl*	Ernst Merian-Genast
„	24	*Conrad Ferdinand Meyer «Die tote Liebe»*	Emil Staiger
„	44	*Zum Stil Flaubert's*	Gerda Neukomm
„	59	*Eine neue Wende in der Danteforschung*	Theophil Spoerri
„	67	*Friedrich Karl Schumann «Gestalt und Geschichte»*	Theophil Spoerri
„	69	*Prière et Poésie chez Péguy*	Arthur Jeanrenaud
„	77	*Miszellen*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Elisabeth Brock-Sulzer, Zürich; Arthur Jeanrenaud, Lausanne; Ernst Merian-Genast, Universität Basel; Gerda Neukomm, Zürich; Theophil Spoerri, Universität Zürich; Emil Staiger, Universität Zürich.

Die Mitarbeiter der nächsten Hefte: Albert Béguin, Erich Brock, Gianfranco Contini, Hugo Friedrich, Henri Guillemin, Marcel Raymond, Julius Rütsch, Lotte Specker, Karl Vossler, Max Wehrli.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

CONRAD FERDINAND MEYER UND DAS FRANZÖSISCHE FORMGEFÜHL

Von Ernst Merian-Genast.

Von vielen Untersuchungen zur vergleichenden Literaturgeschichte gilt noch immer Goethes Wort:

Die Frage: Woher hat's der Dichter? geht auch nur aufs «Was»,
Vom «Wie» erfährt dabei niemand etwas.

Das Hauptgewicht wird auf den Nachweis stofflicher Uebereinstimmung gelegt, der ja in der Tat auch am leichtesten zu führen ist, denn «den Stoff sieht jedermann vor sich» (Goethe). Aber eben diese allgemeine Zugänglichkeit des Stoffes lässt ihn für die Erkenntnis der nationalen Besonderheit, die eigentliche Aufgabe der vergleichenden Literaturwissenschaft, viel weniger fruchtbar erscheinen als die Analyse der Form. Wie ein Dichter einen Stoff gestaltet, das kennzeichnet seine persönliche Eigenart viel besser, als der Nachweis, woher er ihn hat, aber andererseits lässt eine formale Beeinflussung durch ausländische Vorbilder auch den fremden Nationalstil sich deutlich vom heimischen abheben. Die Methode der Stilforschung, die in monographischen Untersuchungen schon zu so schönen Ergebnissen geführt hat, sollte daher auch auf die vergleichende Betrachtung von Werken verschiedener Literaturen angewendet werden. Freilich sind übernationale Zusammenhänge formaler Art auf dem Gebiete der Dichtung, wo die Sprachverschiedenheit eine Umsetzung, Uebersetzung in ein anderes System von Ausdrucksmitteln bedingt, viel weniger durchsichtig als auf dem der bildenden Kunst und Architektur. Es ist daher kein Zufall, dass in dieser Formvergleichung die Kunstwissenschaft der Literaturwissenschaft weit vorausgeeilt ist. Ein Buch wie das Wölfflins über *Italien und das deutsche Formgefühl* hat die vergleichende Literaturwissenschaft nicht aufzuweisen. Durch eine Fülle von Einzelanalysen, welche die

Umbildung italienischer Renaissanceformen bei ihrer Rezeption in Deutschland aufzeigen, gewinnt Wölfflin induktiv eine Definition des italienischen und deutschen Formgefühls. Aehnliches soll in bescheidenem Masstab in der vorliegenden Arbeit versucht werden. Die auffällige Wandlung, die C. F. Meyers Stil Ende der 60er Jahre durchmacht, soll als Auswirkung des französischen Formgefühls erklärt und damit dieses selbst in seinen charakteristischen Merkmalen erfasst werden. Die sachliche Berechtigung zu dieser Zielsetzung liegt einmal in der besonderen Vertrautheit des Schweizer Dichters mit der französischen Sprache und Literatur, sodann in dem Eindruck des Fremdartigen, Französisch-Romanischen, den Meyers Kunst von jeher auf stilistisch feinfühlige Kritiker gemacht hat. So urteilte zum Beispiel Spitteler nach der Lektüre der Gedichte: «Ueberhaupt möchte ich die gesamte Kunstweisheit unseres Dichters, vor allem sein eminentes Formgefühl, auf französische Ursprünge zurückführen.»[1]

Diesen gefühlsmässigen Eindruck möchte meine Analyse begrifflich klären und historisch erklären. Das Gelingen eines solchen Nachweises, durch den erst die gefühlsmässige Vermutung zur wissenschaftlichen Gewissheit erhärtet wird, hängt vom zufälligen Vorhandensein direkter oder indirekter Zeugnisse ab. Im Falle Meyers liegen nun die Verhältnisse, was die persönlichen Angaben des Dichters anbelangt, denkbar ungünstig. So bereitwillig Meyer immer wieder bekannt hat, was er Italien für die Entwicklung seiner Kunst verdankt, sowohl seinen Dichtern, insbesondere Ariost, wie seinen bildenden Künstlern, Michelangelo und Tizian, so schweigsam oder gar ablehnend verhielt er sich im Hinblick auf französische Einflüsse. Gerade seinen Erstling, *Huttens letzte Tage,* hat er als dichterische Gestaltung seiner Abkehr von allem französischen Wesen unter dem Eindruck des 70er Krieges gedeutet[2], was für die Gesinnung des Werkes auch durchaus zutrifft. Wie hätte er da für die Form ein französisches Vorbild anerkennen können! Das Fehlen direk-

---

[1] *Neue Zürcher Zeitung,* 8. VII. 1891. [2] *Autobiographische Skizze* (1885) in *Briefe,* herausgegeben von Adolf Frey, II S. 507.

ter Zeugnisse für französische Einflüsse, ja sogar ihre ausdrückliche Ableugnung durch den Dichter, darf also, weil durch politische Rücksichten auf das damals noch sehr antifranzösische reichsdeutsche Publikum bedingt, nicht als Einwand gelten. Demgegenüber aber gewinnt nun das tatsächlich vorhandene indirekte Indizium für den französischen Ursprung des Huttenmetrums erhöhte Beweiskraft. Der paarweis gereimte fünffüssige Jambus findet sich nämlich zuerst in Uebersetzungen aus dem Französischen. Es ist das Metrum, das Meyer wählt zur poetischen Wiedergabe von Voltaire'schen Alexandrinern in den von seiner Schwester verdeutschten Reden des Genfers Ernest Naville: *Le père célest.* (1865). Helene von Lerber hat das Verdienst, in ihrer gründlichen Untersuchung über den *Einfluss der französischen Literatur auf C. F. Meyer* (Bern 1924) diese Uebersetzungen stilistisch mit dem Original verglichen zu haben[1], ohne jedoch auf das Metrum einzugehen. Und doch ist für jeden, der Ohren hat zu hören, die formale Verwandtschaft dieser Voltaire-Uebersetzung mit dem französischen Original einerseits, dem «Hutten» andererseits, unverkennbar. Dass der sechsfüssige Alexandriner durch den fünffüssigen Jambus wiedergegeben wird, ist nach dem Vorgang Goethes in seiner Mahomet- und Schillers in seiner Phèdreübersetzung nicht verwunderlich. Da Meyer aber im Gegensatz zu den Klassikern den Reim und den Zeilenstil, d. h. den Zusammenfall von Vers- und Satzeinschnitt, beibehält, bleibt der Grundcharakter der französischen Form gewahrt, jene «zweischenklige Natur des Alexandrinercouplets», wie Schiller geistvoll sagt, «durch die sich alles unter die Regel des Gegensatzes stellt, und die wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer, so die Bewegungen des Gemütes und die Gedanken leitet».[2] Man höre und prüfe:

Tristes calculateurs des misères humaines,
Ne me consolez point, vous aigrissez mes peines;
Et je ne vois en vous que l'effort impuissant
D'un fier importuné qui craint d'être content.
Quel bonheur, o mortels, et faible et misérable.

---

[1] S. 72. [2] Brief an Goethe, 15. X. 1799.

Vous criez: «Tout est bien» d'une voix lamentable;
L'univers vous dément, et votre propre cœur
Cent fois de votre esprit a réfuté l'erreur.
Il le faut avouer, le mal est sur la terre.

Ihr wollt die Menschen trösten und erbost
Mich nur mit eurem heuchlerischen Trost.
Ihr sagt, auf dieser Welt sei alles gut,
Auf dieser Welt, befleckt mit Bruderblut,
Und macht des Menschenloses Glück mir kund
Mit bittern Kummerfalten um den Mund.
Ihr berget euren Jammer vor der Welt,
Ihr gleicht dem Elend, das sich stolz verstellt,
Doch euer eigen Herz im Busen murrt
Zu des gewandten Kopfes Ausgeburt.
Sophisten, prüfet euer eigen Herz,
Das Böse wohnt auf Erden und der Schmerz.

Man sieht hier deutlich, wie die äussere Form die innere bedingt. Der Zwang, innerhalb eines Verses einen Gedanken auszudrücken, führt zur Prägnanz, die paarweise Bindung der Verse durch den Reim zu einer entsprechenden, meist antithetischen der Gedanken, die Aneinanderreihung von Verspaaren zur Steigerung in einem pointierten Schluss, der epigrammatisch alles Vorhergehende zusammenfasst. In unserem Beispiel wird zunächst der Widerspruch zwischen Optimismus und Realität in vier Antithesen ausgeführt und dann im abschliessenden Verspaar das Ergebnis der Beweisführung ausgesprochen:

Das Böse wohnt auf Erden und der Schmerz.

Eine ganz ähnliche Struktur weist zum Beispiel *Homo sum* auf: Sieben antithetische Reimpaare gipfeln in der ebenfalls antithetischen conclusio:

Das heisst: ich bin kein ausgeklügelt Buch,
Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch.

Die aus dem Französischen übernommene äussere Form führt also den Dichter ganz von selbst zu einem Wandel der inneren Form im Sinne grösserer Konzentration und Pointierung. Das Gegenbeispiel, dass mit dem deutschen bequemen

Vers auch der lässig zerfliessende Erzählstil sich wieder einstellt, liefert *Engelberg* mit seinen frei gereimten Vierhebern.

Noch an einem zweiten Formelement, das in den *Romanzen und Bildern* zuerst auftritt, um von da an für Meyers Stil charakteristisch zu werden, lässt sich diese Wirkung französischen Formgefühls zeigen, am Refrain. An die Spitze der Sammlung stellt der Dichter gleichsam als programmatisches Bekenntnis ein Gedicht, das in seiner Struktur auch später unverändert geblieben ist: «Tag, schein herein, und Leben, flieh hinaus!» In diesem Vers, einem Zitat aus *Romeo und Julia,* ist der ganze Inhalt des Gedichts schlagwortartig zusammengedrängt; seine Verwebung in das Reimschema bedingt, dass jede Strophe und schliesslich das ganze Gedicht ihm zustreben, in ihm gipfeln. Das ist durchaus französische Refraintechnik, wie sie etwa Béranger und seine deutschen Nachahmer, Chamisso und Herwegh, üben. Richard M. Meyer[1] hat sie treffend als rhetorisch bezeichnet, gegenüber der musikalischen des Volkslieds und der Romantik, die den Kehrreim inhaltlich und metrisch vom Körper der Strophe löst, so dass er nicht als epigrammatische Steigerung, als Pointe, sondern als stimmungsvolle Dämpfung, als Echo, wirkt.

Aus der Analyse von Reimpaar und Refrain haben wir nunmehr drei Merkmale des französischen Formgefühls gewonnen, die wir mit freier Verwendung Wölfflinscher Termini bezeichnen können als: 1. geschlossen, 2. tektonisch, 3. linear.

Das französische Formgefühl ist geschlossen, d. h. es strebt nach deutlicher Abgrenzung und Konzentration. Der Gedanke ordnet sich in eine feste, vorgegebene Form, Reimpaar, Refrainstrophe, ein und zwar so, dass ein Maximum von Inhalt auf ein Minimum an Raum zusammengedrängt wird.

Es ist tektonisch oder symmetrisch: die Teile des Ganzen, Worte, Verse, Strophen, stehen zueinander in deutlicher Beziehung der Symmetrie oder des Gegensatzes.

Es ist linear oder progressiv: der Gedankengang bewegt

---

[1] *Die Formen des Refrain, Euphorion* V (1898)

sich in gradlinigem Fortschreiten, ohne Unterbrechungen und Abschweifungen, auf ein Ziel zu, das formal und inhaltlich als Höhepunkt wirkt.

Hier angelangt, können wir nun von der induktiven zur deduktiven Methode übergehen und fragen: Lassen sich diese Merkmale des französischen Formgefühls auch unabhängig vom Metrum, mit dem wir sie zunächst verknüpft fanden, als bestimmend für Meyers lyrisches und episches Schaffen, als innere Gestaltungsgesetze, aufzeigen und ist ein Zusammenhang mit französischen Vorbildern auch hier nachweisbar?

Am aufschlussreichsten sind für unsere Fragestellung die Gedichte, da wir hier an Hand der verschiedenen Fassungen deutlich den Wandel in Meyers Formgefühl nachweisen können. Den entscheidenden Schritt zu Meyers neuem Stil bedeutet die Sammlung der *Romanzen und Bilder* von 1869. Die zeitgenössische Rezension von Rudolf von Gottschall[1] rühmt eben das als ihre Vorzüge, was wir als die Hauptmerkmale des französischen Formgefühls erkannten: die Sparsamkeit der Mittel, die in wenig Pinselstrichen ein Gemälde gibt. «Alles ist konzentriert, in der Empfindung, im Gedanken und im Ausdruck, in wenig Worten viel andeutende Situationen.» Diese Stichworte, die ebensogut für die Gedichte von 1882 gelten, treffen ins Zentrum von Meyers neuem Kunstwillen, der im schärfsten Gegensatz steht zur weitschweifigen, zerfliessenden Erzählweise der *Balladen* von 1864. Dort wird auch eine verhältnismässig schnell ablaufende Handlung in eine Reihe ausgeführter Situationen zerlegt, hier wird ein ganzes Leben in e i n e Situation zusammengedrängt. Papst Julius, Cäsar Borgia, Vercingetorix erscheinen uns nur in e i n e m, zugleich in Lessings Sinne fruchtbaren und furchtbaren Moment: angesichts des Todes. Damit erreicht der Dichter zugleich äusserste Konzentration und wirkungsvolle Steigerung. Leider lässt sich der Formwandel nicht an der Gestaltung des gleichen Stoffs nachweisen, da keine der *Balladen* von 1864 in den *Romanzen und Bildern* wiederkehrt. Wir müssen daher zur Verdeut-

---

[1] *Blätter für literarische Unterhaltung*, 1870, S. 778, zit. bei Frey, *C. F. Meyer*, Stuttgart 1900, S. 207.

lichung etwa der ersten Fassung des *Zweikampf* die endgültige der Gedichte *Der Ritt in den Tod* gegenüberstellen. In den Balladen wird noch umständlich Livius nacherzählt, wie der Konsul den Zweikampf mit dem Gegner verbietet, wie ein latinischer Hauptmann den jungen Manlius durch Hohn und Spott herausfordert, wie dieser den Gegner besiegt und tötet, dann aber dem Tod als der verdienten Strafe mutig gefasst entgegengeht, «ein rühmlicher Sieger, der Schuld sich bewusst».

Greif aus, du mein edles, mein feuriges Tier,
Und lass mich noch einmal verwachsen mit dir!
Du letzte der Sonnen, wie spiegelst du schön
Dich in meinen ersten, ersehnten Trophän!

Aus dieser letzten von einundzwanzig Strophen, von denen siebzehn erzählend sind, hat der Dichter 1882 die erste eines aus sechs Zweizeilern bestehenden Monologs des Manlius gewonnen. Das Nacheinander der Erzählung ist damit in das Nebeneinander der dramatischen Situation verwandelt, die wir freilich erst aus den Worten des Helden erschliessen müssen: Der Sieger hoch zu Ross, geleitet von den Tuba blasenden Kriegern, ihm vorangetragen die Trophäen, die Spolia des Besiegten, ihm entgegentretend die Liktoren mit dem Beil. Das ist zugleich höchste, fast zur Dunkelheit führende Konzentration und symmetrische Tektonik: die beiden Gruppen, die Vergangenheit und Zukunft des Helden symbolisch vertreten, halten sich das Gleichgewicht, zwischen ihnen, die Gegenwart auskostend, die beherrschende Gestalt des schuldigen Siegers: «Ich besitze den Kranz und verdiene den Tod.» Seine Gesinnung wird jetzt nicht mehr wortreich ausgesagt wie in der ersten Fassung:

Still sammelt der Jüngling die fliehende Kraft;
Er hat seine Geister zusammengerafft,
Die zagen Gedanken, er schüttelt sie fort
Und tröstet die Freunde mit männlichem Wort:

Mein Haupt ist verwirkt und was ist es denn mehr?
Ich bin nur ein einzelner Mann in dem Heer,
Begleitet mich alle zum strengen Gericht,
Schaut mir in die Augen, ich fürchte mich nicht.

Mit den Blättern der Eiche bekränzt mir das Haupt,
Dass es falle mit grünender Ehre belaubt!

An Stelle dieser breiten Rede steht jetzt die plastische Gebärde, in der, antithetisch zusammengedrängt, die das ganze Gedicht durchziehende Spannung nach dem Gesetz der Linearität kulminiert:

Bevor es sich rollend im Sande bestaubt,
Erheb ich in ewigem Jubel das Haupt.

Neben den Balladen oder der Erzählung enthält die Sammlung von 1869 aber auch lyrische Gedichte, im Titel als *Bilder,* im Text als *Stimmung* bezeichnet. Schon diese doppelte Benennung ist charakteristisch: Das Subjektive, Musikalische wird transponiert ins Objektiv-Anschauliche. Die Erquickung etwa, die der Schlaf dem zerrissenen Gemüt des Dichters bedeutet, erscheint als Genrebild von Kindern in einer Hecke, die eine Laute stimmen, wobei das Sichtbare des Vorgangs, das Zupfen an den Saiten, das Drehen der Wirbel, viel mehr betont wird als das Hörbare; oder der christliche Gedanke der Läuterung durch Schmerzen verkörpert sich in der einer antiken Statue nachgezeichneten Gestalt der gegeisselten Psyche.

In *Romanzen und Bilder* finden wir also bereits jene Form des symbolischen Dinggedichts, die für Meyers persönliche und gedankliche Lyrik ebenso bezeichnend ist wie der inszenierte Monolog für seine Balladik. Dass in dieser Sammlung, und nicht erst im «Hutten», der eigentliche Durchbruch Meyers sich vollzieht, dass h i e r seine Kunst ihre scharfe Wendung nimmt, das zeigt am deutlichsten das spätere Schicksal dieser Gedichte. Während die Balladen der Sammlung von 1864 bereits drei Jahre später von ihrem Verfasser streng beurteilt und als «dürftig» empfunden wurden, so dass er sie nur nach gründlicher Umarbeitung in die Gedichte von 1882 aufnahm, sind viele Stücke der *Romanzen und Bilder* kaum verändert oder nur konsequenter durchgebildet in diese strenge Auslese eingegangen.

Wenn also der entscheidende Formwandel in C. F. Meyers Kunst zwischen 1864 und 1869 liegt, so muss auch seine Erklärung in diesem Zeitabschnitt gesucht werden. Die bisher

dafür angeführten Ursachen, F. Th. Vischers Forderung nach Objektivität und die in Italien gewonnene Anschauung der bildenden Kunst, insbesondere Michelangelos und Tizians, so gewiss sie mitbestimmend waren, reichen daher nicht aus. Denn Vischers *Kritische Gänge* kannte der Dichter seit 1851, Italien seit 1858 — wie kommt es dann, dass erst die *Romanzen und Bilder* von 1869 die Forderung nach plastischer Gegenständlichkeit verwirklichen, die die *Balladen* von 1864 noch völlig vermissen lassen? Es muss zwischen diesen beiden Daten, die uns als terminus post quem und quo ante dienen können, ein neuer Anstoss gekommen sein, der die in Meyers Vorstellungswelt gewiss vorhandenen Bildungselemente deutscher ästhetischer Theorie und italienischer künstlerischer Anschauung erst aktivierte, fruchtbar machte, zur dichterischen Schöpfung kristallisieren liess; — und wenn nun ein Blick auf die französische Literatur zeigt, dass eben in jener Zeitspanne dort eine ähnliche Wandlung sich vollzog, so liegt bei den sonst nachgewiesenen engen Beziehungen Meyers zu französischem Geistesleben, die durch die Lektüre der *Revue des deux mondes* immer mit der Entwicklung Schritt hielten, der Schluss nahe: Post hoc, ergo propter hoc!

In eben dem Jahre 1864, das Meyer noch in seiner ersten romantischen Manier befangen zeigt, erschienen posthum die *Destinées* von Alfred de Vigny. Hier war die Forderung Vischers nach «Ideen in plastischer Gestalt» erfüllt — rühmte der Verfasser doch mit Recht seinen Gedichten nach, sie enthielten «une pensée philosophique sous une forme épique ou dramatique». Vigny verwendet dabei dieselben Mittel, die wir bei Meyer fanden: den tragischen Monolog (im Angesicht des Todes) mit szenischem Rahmen: Christus auf dem Oelberg, Samson im Zelt, vor Dalilas Verrat, wie er bereits in seinen ersten Gedichten Roland im Tal von Roncevaux, Moses auf dem Nebo gezeigt hatte. Aber auch symbolische Dinggedichte finden sich in dieser Sammlung: die Flaschenpost wird Symbol für den Triumph des Geistes in *La Bouteille à la mer*, die Flöte in den Händen des unbeholfenen Spielers versinnbildlicht den Widerstand der Materie gegen den guten Willen: «Votre souffle était juste et votre chant est faux.»

Vieles, was Sainte-Beuve 1864 [1], Montégut 1867 [2] in der *Revue des deux mondes* über Vigny sagten, wirkt auf uns heute wie auf den reifen Meyer gemünzt: «Il ne donne jamais dans ses vers ses larmes à l'état de larmes, il les métamorphose, il en fait éclore des êtres. Il ne se décharge pas directement par une effusion toute lyrique, il crée Moïse.» [3] Auch Vigny hätte wie Michelangelo zu seinen Gestalten sagen können:

Du weinst, doch rinnt die Träne nicht.
Ihr stellt des Leids Gebärde dar,
Ihr meine Kinder, ohne Leid.

«Il demandait au poète des œuvres éloignées autant que possible des sentiments qui leur donnaient naissance, et cependant pleines de la fraîcheur et de la puissance de ces sentiments. La source de ses poèmes est non dans l'inspiration, mais dans la méditation — il n'en est aucun qui soit dû à un tumulte passionné de l'âme, tous sont des résultats d'une réflexion calme et un peu froide. Ils sont nés d'une pensée généralement plus métaphysique que passionnée, ils ont germé lentement, avec quelque incertitude, et ont connu toutes les vicissitudes des générations lentes et difficiles!» [4]

Wenn Meyer das damals gelesen hat, und das ist sehr wohl möglich, musste es auf ihn nicht wie eine Offenbarung des Weges wirken, den er suchte? In den *Romanzen und Bildern* steht ein Gedicht *Der Pfad* (später *Die Felswand*), das symbolisch ein solches Erlebnis der Wegfindung schildert. Der Dichter blickt verzweifelt auf wüst gespaltene Felsenmassen, bis er einen Steg, Stufen, ein Felsentor entdeckt.

Endlich hat der Blick gefunden
Eines Pfades sichern Gang,
Höhn und Tiefen sind verbunden
Durch des Wegs Zusammenhang.
Ruhig weilt er auf dem Bildnis
Nun, daraus das Irrsal schwand,
Es getröstet in der Wildnis
Ihn das Werk der Menschenhand.

---

[1] 15. IV. 1864. [2] 1. III. 1867. [3] Sainte-Beuve *Poètes contemporains*, Bd. I, S. 340 (1847). [4] Montégut, a. a. O. S. 227.

Ob nun Vigny tatsächlich Meyer zum Vorbild und Wegbereiter gedient hat oder nicht, Tatsache ist, dass der Dichter mit den *Romanzen und Bildern* den Weg Vigny's betritt.[1] Der beste Beweis ist das Urteil Gottschalls, das ebensogut auf Vigny passen würde wie die oben zitierten französischen Charakteristiken Vigny's auf Meyer: «Er gibt seine Persönlichkeit nicht ganz aus, sie und seine Weltanschauung blickt nur verhüllt durch seine Bilder und Erzählungen, eine gewisse künstlerische Kälte und Objektivität haucht uns trotz des geistreich Gedachten und schön Gestalteten mancherwärts an.»[2]

Was Vigny von Meyer scheidet, ist der grössere Umfang seiner Gedichte und bei allem Streben nach Konkretheit das Fehlen von Beziehungen zur bildenden Kunst. Eben diese Züge aber, Kürze und Plastik, kennzeichnen die Richtung, die damals in der französischen Lyrik die Romantik ablöste, und die nach dem Titel der Anthologie von 1866, mit der sie zum ersten Mal hervortrat, *le Parnasse* heisst. Hier wird die Museumspoesie, wie man sie in Frankreich nannte, die «transposition d'art», d. h. die Wiedergabe von Gemälden und Statuen im kurzen Gedicht, wie sie schon Baudelaire und Gautier geübt hatten, geradezu zur Manier. In der *Revue des deux mondes* von 1864 etwa[3] konnte Meyer aus einem Gedichtzyklus von Barbier, *Rimes de voyage* lernen, die künstlerischen Eindrücke einer Italienreise poetisch zu verwerten. *Sur une peinture du Primatice, Une statue du Puget, Au Vatican, à propos de la Création de l'homme par Michel Ange,* so lauten die Ueberschriften einiger Stücke. Gerade das letzte legt einen Vergleich mit Meyers *Jungfrau,* die dem gleichen Gemälde der Sistina gewidmet ist, nahe:

L'homme, statue inerte et de fange grossière,
Languissait incomplet sur le sein de la terre;
Soudain l'air nuageux devient éblouissant.
Un tourbillon d'esprits, portant le Tout-Puissant,
Passe, et Dieu touchant l'homme avec son doigt de flamme,
Donne à ce bloc d'argile une part de son âme.

---

[1] Auch d'Harcourt fühlt sich durch Meyers Gedichte an Vigny erinnert. *(C. F. Meyer, Sa vie, son œuvre,* Thèse Paris 1913, S. 304.) [2] Zit. bei Frey, a. a. O. S. 307. [3] 15. II. 1864, 15. VIII. 1864.

Die Jungfrau:

Der Schöpfer senkt sich sachten Fluges
Zum Menschen, welcher schlummernd liegt,
Im Schosse seines Mantelbuges
Ruht himmlisches Gesind geschmiegt:

Wie Adam er den Funken spendet
Und seine Rechte mahnend reckt...

Sie sieht den Schlummrer sich erheben,
Der das bewusste Sein empfängt.

Ist die Poesie des «l'art pour l'art», in ihrer Marmorglätte und -kälte Meyers verhaltener Empfindung fremd, so gab es doch auch unter den «Parnassiens» Dichter, die das Bild zum Sinnbild zu vertiefen wussten, indem sie ihm ihr innerstes Empfinden anvertrauten. Zu ihnen gehört etwa Sully-Prud'homme, dessen *Vase brisé* (1865), vielleicht das berühmteste Dinggedicht der französischen, ja, der europäischen Literatur, ganz an die keusch verhüllende Art Meyers erinnert. «Ce poète ne se livre jamais», sagt von ihm ein Aufsatz der *Revue des deux mondes* von 1869 [1], der über die Lyriker der neuen Generation berichtet. Auch das könnte von unserem Dichter gesagt sein.

Für den Kenner der französischen Literatur bietet sich zur Bezeichnung von Meyers Stilwandel 1869 gleichsam unwillkürlich die Formel an, die etwa d'Harcourt gebraucht, ohne damit eine Beeinflussung andeuten zu wollen: «Meyer entra résolument dans l'école Parnassienne.» Ich glaube, man darf noch einen Schritt weiter gehen und sagen: «il se mit à l'école des Parnassiens»; der Dichter der *Romanzen und Bilder* ging bei den Parnassiens und dem ihnen in manchem verwandten Vigny in die Schule, genau so, und damit kommen wir aus dem Gebiet der Hypothesen wieder in das der Tatsachen, wie der Dichter des eben damals entstehenden Amuletts bei Mérimée.

Jene formativen Gesetze der Konzentration, der Tektonik und Linearität, die den Stilwandel des Lyrikers bestimmen,

---

[1] Louis Etienne, *La poésie et les poètes de la nouvelle génération*, 1. VIII. 1869.

beherrschen auch Meyers epische Technik, wie die Mérimée's oder Vigny's. Wenn die Ballade die Konzentration der Handlung in einer Situation erlaubt, so verlangt die Novelle eine Reihe von Situationen. Aber jede einzelne entspricht der Forderung der Geschlossenheit, indem sie, wie ein Bühnenbild im Rahmen, von aussen, und zwar vom Standpunkt eines wirklichen oder imaginären Zuschauers, gesehen ist. D. h. der Erzähler schlüpft nicht gleichsam in die einzelnen Gestalten hinein, wodurch die Perspektive sich beständig verschieben würde, er bewegt sich nicht frei auf dem weiten Schauplatz der Handlung wie etwa ein Filmoperateur mit seiner Kamera, sondern er sitzt auf seinem festen Platz im Parterre und schaut wie durch die berühmte fehlende vierte Wand in den geschlossenen Bühnenraum, auf dem nun Szene für Szene sich abspielt. Man wirft der französischen Kinotechnik heute vielfach vor, sie biete gefilmtes Theater; mit demselben Recht könnte man Mérimée's *Chronique du règne de Charles IX* oder Vigny's *Cinq-Mars* erzähltes Theater nennen. Victor Hugo hat bereits 1823 unter dem Eindruck von Walter Scott neben den traditionellen Gattungen des «roman narratif» und «épistolaire» die neue des «roman dramatique» gefordert: «Le roman dramatique, dans lequel l'action se déroule en tableaux vrais et variés . . . qui ne connaisse d'autre division que celle des différentes scènes à développer, qui soit un long drame, où les descriptions suppléeraient aux décorations et aux costumes, où les personnages pourraient se peindre par eux-mêmes.»[1]

Die neue Form stammt also aus England, aber der historische Roman Mérimée's oder Vigny's verhält sich zu dem Walter Scott's wie eine Tragödie Corneille's zu einer History Shakespeare's, d. h. an Stelle der Fülle, des Eigenlebens der Teile, des stimmungsmässigen Verweilens sind auch hier Konzentration, Tektonik, Linearität getreten. So entsteht jene Zielstrebigkeit und Gespanntheit, die auch Meyers Prosawerken eignet: «le roman vous saisira comme un drame vigoureusement charpenté et vous conduira de chapitre en

---

[1] Artikel über *Quentin Durward* in der *Muse française*, zit, bei Maigron *Le roman historique à l'époque romantique*, Thèse Paris 1899, S. 266.

chapitre, ou plutôt de scène en scène, jusqu'au dénoûment, sans vous laisser la liberté de respirer et le temps de vous remettre.» Dieses Urteil Maigron's über *Cinq-Mars*[1] trifft auch auf den *Jürg Jenatsch* zu.

Aus dieser Verwandtschaft der Struktur ergeben sich mit innerer Notwendigkeit eine Reihe von Uebereinstimmungen in Einzelheiten der Technik. Bei Meyer wie bei Mérimée spielt die Gebärde eine grosse Rolle, weil eben die Personen wie Schauspieler agieren.[2] Da der Erzähler freiwillig auf sein Vorrecht, alles zu wissen und zu sehen, verzichtet, wird, was «hinter den Kulissen» vorgeht, durch eine «Fensterszene» als Bericht eines Augenzeugen dem Leser vermittelt.[3] Wie in der Exposition der klassischen Tragödie werden zu Beginn die dramatis personae vorgeführt, um dann in einem Schlussbild oder Finale noch einmal vereinigt zu werden. Aber namentlich in seinen ersten erzählenden Werken hat Meyer nicht nur solche allgemeine formale Prinzipien von den Franzosen übernommen, sondern auch ihre Verwirklichung im Einzelnen. Neben der transitorischen menschlichen Gebärde, die unmittelbar seelische Vorgänge in die Sichtbarkeit übersetzt, kennt die Bühnentechnik noch ein festes, dingliches Mittel zur Verdeutlichung des Geschehens, das Requisit. Es ermöglicht durch seine Symbolik, auch den zerfliessenden, ungreifbaren Ahnungen und Regungen der Gestalten eine bestimmte Form zu geben, und dient so zugleich dem Bedürfnis nach Konzentration und nach Plastik. Wir sahen, wie der Lyriker Meyer in «Dinggedichten» häufig von Objekten, namentlich Kunstgegenständen, symbolischen Gebrauch macht und vermuteten dabei den Einfluss Vigny's und der Parnassiens. Auf dem Gebiet der epischen Technik ist der Zusammenhang mit französischen Vorbildern dank thematischer Uebereinstimmung offenkundig. Mérimée's *Chronique du règne de Charles IX* hat Meyers Erstlingsnovelle, dem *Amulett*, mit dem zentralen Requisit zugleich den Titel geliefert, den auch der französische Novellist gelegentlich dem dinglichen Hebel der

---

[1] A. a. O. S. 267. [2] Darüber handelt eingehend d'Harcourt, a. a. O. S. 478 ff. [3] Z. B. *Cinq-Mars*, Kap. 5, 12; *Jürg Jenatsch*, II. Buch, Kap. 5.

Handlung entlehnt *(La Vénus d'Ile, Le vase étrusque).* Aus *La Vénus d'Ile* ist in *Die Hochzeit des Mönchs* der Verlobungsring übergegangen, der, durch Zufall an den Finger einer anderen geraten, diese zur Nebenbuhlerin der Braut macht. In *Les Ames du Purgatoire* führt ein Gemälde des Fegfeuers, das der Held als Knabe gesehen, nach vielen Jahren seine Bekehrung herbei. Wie hier, so dient auch in vielen Novellen Meyers ein Bild als Vordeutung auf den Ausgang.[1] Eine solche mehr oder weniger versteckte Zielangabe zu Beginn einer Dichtung schafft, um einen glücklichen Terminus von Gerda Neukomm[2] zu gebrauchen, einen «Spannungsbogen», der durch die Zusammenfassung von Anfang und Ende das Bedürfnis nach Geschlossenheit des Ganzen befriedigt. Neben den herkömmlichen Mitteln der klassischen Tragödie (Traum, Vision, Ahnung) verwendet Meyer dazu auch originellere wie das Ausgehen von der Grabschrift des Helden, das sich in Mérimée's *Les Ames du purgatoire* findet. Dem Epitaph des Don Juan de Marana «Aqui yace el peor hombre que fué en el mundo» entspricht das des Liebespaares in der *Hochzeit des Mönchs:* «Hic jacet monachus Astorre cum uxore Antiope».[3] Auch die geistvolle Variierung des Motivs, dass die Inschrift z w e i Uebersetzungen zulässt, eine naheliegende, aber falsche, die eine andere Person gibt, und eine verstecktere, aber sich als zutreffend erweisende, die der Erzähler ihr gegenüberstellt, stammt von Mérimée. Wie Dante dem «Sepeliebat Azzolinus»[4] auf dem Sarkophag, so gibt Mérimée dem «Cave amantem» auf der Statue der Vénus d'Ile die richtige Deutung. Vigny's *Cinq-Mars* wird von einer ganzen Kette unheilvoller Vorzeichen durchzogen. Ein Motiv daraus hat Meyer für den *Jürg Jenatsch* verwendet: die Gestalt, die als Gegenspieler des Helden sein Schicksal bestimmen wird, wird schon bei ihrem ersten Auftreten als solche durch eine Prophezeiung bezeichnet. «C'est donc lui», ruft Cinq-Mars aus, als die graue Eminenz, der

---

[1] *Das Leiden eines Knaben, Die Versuchung des Pescara;* als Mittel zur Lösung des Knotens wird es in der Jugendnovelle *Klara* verwendet. [2] *Formwerdung und Formzerfall bei Pierre Corneille,* Diss. Zürich 1941, S. 84 ff. [3] *Novellen* Bd. II, S. 9, 165. Vergl. auch die Grabinschrift der Richterin: Orate pro magna peccatrice, *Nov.* II, S. 333, 403. [4] Ebd. S. 10.

Pater Joseph, der erste ist, der ihm nach dem als Orakel gedachten Aufschlagen seines Gebetbuches entgegentritt [1], und ganz ähnlich zeigt im Traum ein Astrolog dem Jürg Jenatsch den Herzog Rohan mit den Worten: «Dieser ist Dein Schicksal». [2]

Ein spezifisch episches Mittel, den Fluss des Geschehens in eine feste Form zu fassen, ist die Rahmenerzählung. Meyer hat seine auffallende Vorliebe dafür verschieden begründet, aus dem Bedürfnis nach Milderung, Distanzierung, historischer Färbung der eigentlichen Handlung. Ich glaube, dass, vielleicht unbewusst, vor allem das formale Gesetz der geschlossenen Form mitgewirkt hat. Es ist bezeichnend, dass auch Vigny sowohl seine Balladen *(Le cor, La neige)*, als auch seine Novellen *(Grandeur et servitude militaire, Stello)* gern in einen Rahmen fügt. Einmal ergibt sich auch eine thematische Uebereinstimmung zwischen Meyer und Vigny, was immer eine Bestätigung für die Hypothese formaler Beeinflussung ist. Im *Leiden eines Knaben* wie in *Stello* erzählt der Leibarzt dem König in Gegenwart seiner Geliebten das tragische Schicksal eines Verkannten, dessen Zeuge er gewesen ist. Die feste Umgrenzung, die damit das Werk als Ganzes erhält, findet sich aber auch bei einzelnen Situationen. Man könnte neben der «Rahmenerzählung» von «gerahmten Szenen» sprechen, wobei vor allem ein Fenster oder eine Türe zur natürlichen Einfassung des Bildes dienen. Sowohl *Cinq-Mars* als der *Jürg Jenatsch* oder die Novellen liefern Beispiele für diese Technik:

L'obscurité dans laquelle était l'église cessa tout à coup; ses deux grandes portes s'ouvrirent, et, à la lueur d'un nombre infini de flambeaux, parurent tous les juges et les ecclésiastiques, entourés de gardes; au milieu d'eux s'avançait Urbain. [3]

La porte s'ouvrant rapidement de chaque côté, on vit paraître debout, entre les deux battants, un capucin, qui, s'inclinant les bras croisés sur la poitrine, semblait attendre l'aumône ou l'ordre de se retirer. [4]

---

[1] *Cinq-Mars*, Kap. 13. [2] I. Buch, Kap. 5, S. 67 f. [3] Kap. V. [4] Kap. VII.

Der dunkle Steinrahmen der Tür umschloss ein Bild voll Farbenglanz, Leben und Sonne.[1]

Auf der Schwelle des schön gewölbten Tores zeigten sich zwei Männergestalten in Staatstracht, die sich in ausdrucksvoller Silhouette vom hellen Hintergrund der glänzend erleuchteten Halle abhoben.[2]

Jetzt erschienen beide vor dem offenen Eingang der Schenkstube, deren Tür dem Jahrmarkt zuliebe ausgehoben worden war.[3]

Zeigt sich hier deutlich der Einfluss der Bühnenoptik, so weisen Schilderungen wie die Antiopes am Fenster[4] oder Palmas vor der Bogenöffnung des Turmes[5] eher auf Bildeindrücke hin. Hier wie bei der Gruppierung der Gestalten, also der Tektonik, tritt die italienische Formenwelt gleichberechtigt neben die französische, so dass man von romanischem Formgefühl im allgemeinen reden darf. Es ist aus dem Künstlerstolz und den politischen Sympathien Meyers zu verstehen, wenn er persönlich lieber plastisch-malerischen als literarischen und lieber italienischen als französischen Vorbildern verpflichtet sein wollte. Aber die Kritik darf nicht, wie es Kalischer in seiner im übrigen ausgezeichneten Untersuchung tut[6], einseitig die bildende Kunst der Renaissance zur Erklärung von Meyers Stileigenheiten heranziehen. Entscheidend war vielmehr eine literarische Leistung, die Umsetzung der epischen Erzählung in plastische, dramatische Darstellung, und diese Grundkonzeption, aus der alles Einzelne sich notwendig ergibt, fand Meyer im historischen Roman Vigny's und Mérimée's.

Der Zusammenhang mit der französischen Literatur wird unwiderleglich dargetan durch die thematische Verwandtschaft namentlich der ersten epischen Schöpfungen unseres

---

[1] *Jürg Jenatsch*, II. Buch, Kap. 2, S. 114. [2] Ebd. Kap. 4, S. 141. [3] III. Buch, Kap. 3, S. 209 f. [4] *Die Hochzeit des Mönchs*, Nov. II, S. 117: «Sein in den Umriss eines Kleeblatts endigender Bogen war voller Abendglorie, welcher die liebreizende Gestalt im Halbkreise von Brust und Nacken umfing.» [5] *Die Richterin*, Nov. II, S. 334: «In der weiten Bogenöffnung des von den ersten Sonnenstrahlen vergoldeten Turmes wiegte sich ein lichtes Geschöpf auf dem klingenden Morgenhimmel.» [6] Erwin Kalischer, *C. F. Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance* Berlin 1907, Palaestra LXIV, S. 168 ff.

Dichters mit französischen Werken. Es handelt sich dabei nicht um die Verwendung einzelner Motive, vielmehr ist die eigentliche Fabel aus der literarischen Vorlage übernommen und auf einen historischen Stoff übertragen. Was Meyer an Racine liebte, «la simplicité et la pureté de sa ligne»[1], das glaubte er offenbar für seine eigene Kunst am ehesten zu erreichen, wenn er die Linie der Handlung einem — klassischen oder romantischen — französischen Vorbild nachzeichnete. Denn beiden gemeinsam ist, im Gegensatz etwa zu Shakespeare'scher Vielsträngigkeit und Polyphonie, die Linearität. So lieferte ihm für das *Amulett* Mérimée's *Chronique* das Motiv des katholisch-hugenottischen Freundespaares, von denen der Ketzer durch ein Amulett im Duell gerettet wird und in den Greueln der Bartholomäusnacht die Geliebte erobert, während der Rechtgläubige in den Religionskämpfen fällt. Seine starke Abhängigkeit von Mérimée hat Meyer bezeichnenderweise nie erwähnt, dagegen hat er im *Jürg Jenatsch* sogar im Werk selbst sein französisches Vorbild in durchsichtiger Verhüllung eingeführt, wie die Maler alter Heiligenbilder den Stifter in einer Ecke konterfeien. Der Spötter Wertmüller meldet, die Herzogin von Rohan suche durch eine Heirat zwischen Lukretia und Jürg Jenatsch «einen würdigen Schlussakt» herbeizuführen, nach dem Muster der gegenwärtig in Paris Furore machenden Komödie, deren Autor einen Vogelnamen, etwas wie Dohle oder Krähe trage und die einen ganz ähnlichen Gegenstand behandle.[2] In der Tat ist die Handlung des Jürg Jenatsch die von Corneille's *Cid,* nur mit tragischem Ausgang. Der Held, dem Gebot der Familienrache folgend, tötet den Vater des Mädchens, das er liebt. Trotz allem, was zwischen ihnen steht, bleiben die Liebenden innerlich verbunden. Aber statt der Abbiegung zum happy end, wie sie Corneille's tragicomédie aus der spanischen Quelle übernimmt, führt C. F. Meyer die Linie konsequent zur Katastrophe: Lukretia vollstreckt eigenhändig die Rache am Geliebten. Die zwei Hauptszenen des *Cid* — Chimène fordert Gerechtigkeit vom König[3] — Rod-

[1] Briefe I, S. 136 (12. IX. 1886 an Félix Bovet). [2] *Jürg Jenatsch,* II. Buch, Kap. 7, S. 175; vgl. auch S. 145: «eine Rede, in welcher sich der Schwung des damals Mode werdenden Corneille fühlbar machte.» [3] *Cid,* II, 8.

rigue bietet sich Chimène selbst zum Opfer dar[1] — hat Meyer in e i n e zusammengezogen. Lukretia erscheint als Schutzflehende vor Herzog Rohan: «Ich kann nicht Wurzel schlagen, bis ich getränkt werde mit dem Blut gerechter Sühne.» — Da erscheint, ein wahrer «coup de théâtre», Jürg Jenatsch, der die Rede mitangehört hat, in der mittleren Oeffnung einer durch Säulen dreigeteilten Bogenpforte (man beachte die Tektonik!) und gibt sein Leben in ihre Hand:

C'est pour t'offrir mon sang qu'en ce lieu tu me vois![2]

Bei dir steht die Entscheidung, wer von euch beiden das grössere Recht auf mein Blut habe, ob Bünden oder du.[3]

Wie der Cid, so kämpft Jürg Jenatsch für sein Vaterland, in der geheimen Hoffnung, durch seinen Heldenruhm die verlorene Geliebte zurückzugewinnen. So werden die geschichtlichen Ereignisse privat motiviert, nach dem Rezept, das bereits Vigny im *Cinq-Mars* angewandt hatte und das man mit zwei französischen geflügelten Worten zusammenfassen könnte: «Cherchez la femme!» und «Si elle n'existe pas, il faudra l'inventer!» In *Jürg Jenatsch* erfindet der Dichter seinem geschichtlichen Helden eine Geliebte, im *Heiligen* eine Tochter, und auch dies nach dem Vorbild eines französischen Dramas. Wenn der *Cid* immerhin eine Dichtung aus der Epoche ist, in der der Roman spielt, wiewohl sich der Corneille'sche Wetteifer edler Gefühle auf dem blutigen Hintergrund der Graubündner Wirren seltsam genug ausnimmt, so ist im *Heiligen* die Diskrepanz zwischen dem mittelalterlichen Stoff und der hineinkomponierten Fabel noch krasser, denn diese stammt unverkennbar aus einem modernen Drama, Victor Hugo's *Le roi s'amuse,* dessen Inhalt aus Verdi's *Rigoletto* jedem Opernbesucher vertraut ist. Stellt man das Gemeinsame heraus, so ergibt sich für Novelle und Drama das folgende Handlungsschema: Der Günstling des Königs lädt durch sein Verhalten die Verwünschung eines Vaters auf sich, dem die Tochter verführt wurde. Dieser Fluch geht auf ungeahnte Weise furchtbar in Erfüllung. Der Verfluchte hat selbst eine Tochter, die er in tiefster Verbor-

---

[1] *Cid,* III, 4. [2] *Cid* v. 899. [3] *Jürg Jenatsch,* II. Buch, Kap. 5, S.47ff.

genheit aufziehen lässt, um ihre Reinheit vor der verderblichen Atmosphäre des Hofes zu bewahren. Durch einen Zufall entdeckt der König dies Geheimnis und verführt das Mädchen, wissend, dass es die Tochter seines Günstlings ist, während sein Vertrauter zuerst meint, es sei dessen Geliebte. Der in seinem Heiligsten verletzte Vater sinnt auf Rache, obwohl er sich äusserlich nichts anmerken lässt:

Parce que je feignais d'avoir tout oublié,
Tu t'étais endormi! — Tu croyais donc, — pitié!
La colère d'un père aisément édentée! —
Oh! non, dans cette lutte entre nous suscitée,
Lutte du faible au fort, le faible est le vainqueur.
Lui qui léchait tes pieds, il te ronge le cœur! [1]

Diese Worte von Hugo's Hofnarr könnte auch Meyers Heiliger gesprochen haben, ja, sogar mit mehr Recht, denn während Triboulets Rachepfeil auf den Schützen zurückprallt, trifft der Thomas Beckets ins Herz seines Opfers, getreu dem Anfangswort: «Ich mag es leiden, wenn der Verstand über die Faust den Sieg davonträgt und der Schwächere den Stärkeren aus der Ferne trifft und überwindet.» [2]

Im *Heiligen* wie im *Jürg Jenatsch* folgt Meyer der dramatischen Fabel seiner Vorlage nur soweit, bis er den Anschluss an das geschichtliche Geschehen gefunden hat. Es kommt ihm darauf an, die durchgehende Linie zu konstruieren, die die historischen Fakta mit den privaten Motiven und Handlungen verbindet, so dass jene als die gewollten oder ungewollten Folgen dieser erscheinen. Damit aber dringen wir aus der Schicht der Form in die des Gehaltes vor. Es liegt unserem Dichter nicht nur daran, den geschichtlichen Stoff durch Einführung einer Fabel zu dramatisieren, sondern zugleich ihn durch Aufzeigung des Zusammenhangs von Schuld und Sühne zu vertiefen. Diese Ethisierung der Geschichte war ihm geradezu religiöses Bedürfnis. Schon 1866 schreibt er aus Graubünden, wo er die schöne Zeichnung der Berge als Schöpfung Gottes bewundert, an seinen Freund Friedrich v. Wyss: «Derselbe Meister hat auf dem Gebiet der Ge-

---

[1] *Le roi s'amuse*, V, 2. [2] *Der Heilige*, IV, S. 45.

schichte gewiss auch seine, wenn auch für mich verborgenen, Linien gezogen, die das Ganze leiten und zusammenhalten.»[1]

Wenn also, wie wir gezeigt haben, der Epiker Meyer zunächst die gerade Linie seiner Fabel französischen Werken nachzeichnet, so hat er damit doch nichts Fremdes übernommen — das französische Formgefühl, dem die Linearität an sich ein ästhetisches Bedürfnis ist, hat ihm vielmehr nur das Ausdrucksmittel geliefert für die dichterische Gestaltung seines eigensten Erlebnisses, der Schicksalhaftigkeit alles Geschehens. Mit wachsender Reife hat er dann freilich solch direkter Anlehnung an französische Vorbilder nicht mehr bedurft, sondern es verstanden, etwa in der *Versuchung des Pescara,* den Faden seiner Fabel aus dem Gewebe der historischen Wirklichkeit herauszulösen. Aber gegenüber der deutschen Freude an der Vielsträngigkeit der Handlung, der Fülle des Detail wirkt Meyers lineare Kompositionsweise doch irgendwie fremdartig. Meyer empfand es wohl als auf sich gemünzt, wenn, wie er berichtet, Keller «die Kürze gerne Schroffheit und das Schlanke dünn und mager» nannte.[2] Und dieser Ablehnung eines typischen Vertreters germanischen Formgefühls lässt sich die positive und zugleich auf den fremden Einfluss weisende Wertung eines so feinen Kenners französischer Literatur wie Spitteler gegenüberstellen: «Je öfter ich die Novellen Meyers lese, desto unbedenklicher urteile ich: das ist französisch, nicht deutsch, französisch bis in den Bau des Satzes.»[3]

In der Tat, der Sinn für Linearität, besonders aber für Konzentration und Tektonik durchdringt wie das Ganze auch die Teile, und zwar nicht nur den Satz, sondern auch das Wort. Wie spannungsgeladen sind nicht Meyers Titel an sich: *Die Hochzeit des Mönchs, Der Schuss von der Kanzel* oder in Beziehung auf den Inhalt: *Der Heilige, Die Versuchung des Pescara.* Wie gern spielt er mit Namen und Worten, gelegentlich sogar auf französisch — bête à miel: bête Amiel[4] — oder «Versuchet Euern Kanzler mit einer scharfen

---

[1] *Briefe* I, S. 65 (27. VII. 1866). [2] *Erinnerungen an Gottfried Keller* (1890), *Briefe* II, S. 514. [3] Zit. bei Frey, a. a. O. S. 76. [4] *Leiden eines Knaben, Nov.* II, S. 244 f.

Frage!»[1] — dies «blutige Wortspiel» Ezzelins ist eigentlich eines nur im Französischen, wo «question» Frage und Folter bedeutet. Und doch gilt hier im Kleinsten des Sprachgebrauchs dasselbe wie vorher im Grossen der Komposition: wohl sind diese Ausdrucks m i t t e l französischer Herkunft, aber sie stehen im Dienst von Meyers eigenstem Ausdrucks w i l l e n. Sie bedeuten bei ihm etwas ganz anderes als bei einem französischen Meister des Esprit wie Voltaire, sie sind kein Spiel, sondern Ernst, es sind Hinweise auf die geheime Mitte von Meyers Leben und Dichten: die Schicksalsidee. Ein Name — «nomen et omen» — ein Wort kann ein Menschenlos entscheiden. Von hier aus gewinnt auch Meyers Vorliebe für die geschlossene Form erst ihre tiefere Rechtfertigung: sie entspricht viel besser als seine ursprüngliche breite und umständliche Erzählweise der geheimnisvoll latenten Dämonie des Schicksals, die sich nicht tagtäglich. sondern nur in gewissen fruchtbaren-furchtbaren Momenten offenbart.[2] Nur auf sie lässt, wie durch den Brennpunkt einer Linse, der reife Dichter der Balladen und Novellen die Strahlen seiner Kunst fallen. Weil aber alles schicksalhafte Geschehen nicht vom M e n s c h e n ausgeht, sondern von h ö h e r n M ä c h t e n, nicht im Einzelnen e n t s p r i n g t, sondern ihm w i d e r f ä h r t, ist die dem schicksalgläubigen Dichter geziemende Haltung die des Zuschauers. Es wäre Hybris, wenn er sich anmassen wollte, als selbstherrlicher Schöpfer vom Zentrum her den Lauf der Ereignisse zu lenken, er kann ihn nur als Augenzeuge von der Peripherie her verfolgen. Hier liegt also die Wurzel jener aus dem französischen historischen Roman übernommenen dramatischen Technik, der Beschränkung des Erzählers auf das, was in die Sichtbarkeit und Hörbarkeit hinaustritt. Diese Bühnenoptik entspricht durchaus dem weltanschaulichen Standpunkt unsres Dichters. Von hier aus erklärt sich auch die Vorliebe Meyers für die T e k t o n i k, die im Gedicht mit refrainartigen Wiederholungen, mit Parallelen und Kontrasten, in der Erzählung mit Vordeutungen durch Träume, Visionen und Prophezeiungen arbeitet. Sie

[1] *Die Hochzeit des Mönchs, Nov.* II, S. 65. [2] Auch das Requisit dient diesem Fatalismus: «Der zugerollte Ring beschäftigte ihn (Ezzelin) als eine neue Form des Schicksals.» *(Hochzeit des Mönchs), Nov.* II, S. 136.

spiegelt in ihrer oft gesucht scheinenden Symmetrie die Ebenmässigkeit und Gesetzmässigkeit des Schicksals, die zwischen Schuld und Sühne, Ursache und Wirkung, Anfang und Ende geheimnisvolle Beziehungen stiftet. So hört der sterbende Hutten auf Ufenau wieder Herdengeläut wie einst der Knabe auf der väterlichen Burg:

Der Reigen, der die Wiege mir umfing,
Hallt wieder hell und *schliesst den Schicksalsring.*[1]

Erst wenn man Meyers Formkunst versteht als Ausdruck seines persönlichen Gehalts, wird man sie recht würdigen. Sie erscheint dann nicht als artistische Virtuosität — das würde der Dichter weit von sich weisen, der wie sein Münsterbaumeister den Ruf vernommen hat:

Das Amt, das dir zu Lehen fiel,
Das ist ein Werk und ist kein Spiel —

sondern als innere Notwendigkeit. Damit gewinnen wir aber auch erst den richtigen Standpunkt zur Beurteilung von Meyers Beziehungen zur französischen Literatur. Sie sind nicht kausal, sondern teleologisch zu interpretieren, d. h. Meyer ist nicht durch französische Einflüsse wie durch einen Stoss von aussen in eine neue Richtung gedrängt worden — dann wäre er innerhalb der deutschsprachigen Literatur höchstens ein interessanter Sonderfall: «un artiste raffiné de latin, égaré dans la prose allemande», wie Baldensperger[2] meint — sondern er hat auf der Suche zu seinem Ziel, der künstlerischen Gestaltung seines Erlebnisses der Schicksalhaftigkeit, in der französischen Literatur die geeigneten Ausdrucksmittel gefunden, die ihm die heimische Tradition nicht bot. Nicht der Gegensatz zwischen französischem und deutschem Formgefühl, sondern die prästabilierte Harmonie zwischen der französischen Form und Meyers persönlichem Gehalt ist das Entscheidende. Dass er für diesen Gehalt nicht aus Eigenem die Gestalt zu finden wusste, dieser Mangel an Produktivität im Formalen ist ein charakteristischer Zug nicht nur Meyers, sondern der deutschen Dichter überhaupt,

---

[1] *Huttens letzte Tage,* II *(die erste Nacht).* [2] *C. F. Meyer et ses rapports avec la Suisse romande et la France, Bibliothèque universelle* 1908, S. 450.

weswegen sie immer wieder, von den Minnesängern bis Rilke und George, bei den formal besonders begabten Franzosen in die Schule gegangen sind, wie umgekehrt die Franzosen erst durch den deutschen und englischen Einfluss aus den Fesseln ihrer klassischen Dramen- und Versform befreit wurden.

CONRAD FERDINAND MEYER

«DIE TOTE LIEBE»

Von Emil Staiger.

Entgegen wandeln wir
Dem Dorf im Sonnenkuss,
Fast wie das Jüngerpaar
Nach Emmaus,
Dazwischen leise
Redend schritt
Der Meister, dem sie folgten,
Und der den Tod erlitt.
So wandelt zwischen uns
Im Abendlicht
Unsre tote Liebe,
Die leise spricht.
Sie weiss für das Geheimnis
Ein heimlich Wort,
Sie kennt der Seelen
Allertiefsten Hort.
Sie deutet und erläutert
Uns jedes Ding,
Sie sagt: So ist's gekommen,
Dass ich am Holze hing.

Ihr habet mich verleugnet
Und schlimm verhöhnt,
Ich sass im Purpur,
Blutig, dorngekrönt,
Ich habe Tod erlitten,
Den Tod bezwang ich bald,
Und geh' in eurer Mitten
Als himmlische Gestalt —
Da ward die Weggesellin
Von uns erkannt,
Da hat uns wie den Jüngern
Das Herz gebrannt.

Unter den Liebesgedichten Meyers, im kleinsten und geheimsten Kreis des Kunstwerks seiner Gedichtsammlung, fällt *Die tote Liebe* durch gelockerte, zarte Fügung auf. Ein Gebilde ohne Strophen in flüchtigen Versen, die unregelmässig zwischen zwei und drei Hebungen wechseln, bald mit, bald ohne Auftakt beginnen, bald männlich und bald weiblich enden — solcher Freiheit begegnen wir in dieser strengen, mit allen Mitteln distanzierenden Lyrik selten. Man möchte an Improvisation, an unmittelbares Sprachewerden einer tiefen Ergriffenheit glauben, oder doch an ein Nachzittern der Bewegung im schwebenden Rhythmus, während sonst die Kunst das Herz des Dichters nur wie unter Glas zeigt. Der Gegenstand ist freilich gross und zumal für Meyer bedeutend genug, um die Vermutung, dieses Stück sei einzigartig, zu bestärken.

Dass wir im Besitz des höchsten Gutes mit Blindheit geschlagen sind und erst, wenn es entgleitet und verloren ist, die Augen aufgehn und die Seelenkraft, die es empfangen könnte, sich bereitet: Diese Trauer, der sich das Bewusstsein einer Schuld beimischt, wird in den beiden wach, die abends, da der Tag sich schon geneigt hat, einem Dorf entgegenwandern, wohl auf Wegen, die sie früher, da die Liebe noch lebendig war, miteinander gegangen sind. «Wir waren's und wir wussten's nicht; wir wissen's und wir sind's nicht mehr.» Dass bald der Wein und bald der Becher fehlt: Dies uner-

gründliche Leid des Menschen steigt allmählich auf. Die Liebe «spricht»; sie weiss ein «Wort». Was einst Geheimnis blieb, der Zug der beiden Seelen, wird erleuchtet. So warst du und so war ich; deshalb kamen wir zusammen. Und was der Liebe Freundlichkeit erwiesen, jene Dinge, die sich ihr als Heimat angeboten, welche die Beschenkten aus dem Gnadenschatz empfangen haben, als könne das Leben nicht anders als schenken, sie strahlen nun im Ganzen der entschwundenen Zeit als unwiederbringliche, unvergleichliche Wunder auf. — Die tote Liebe deutet aber gar, wie es gekommen ist, dass sie den Tod erleiden musste. Auch dies blieb in den Tagen, da's geschah, den Liebenden verborgen. Denn die Liebenden sind sorglos und vergessen die Gebrechlichkeit des anvertrauten Gutes. Freilich hülfe auch die Sorge nichts; gerade sie verdürbe, was sie zu bewahren trachtet. Und so wird ein Fremdes fühlbar; keiner ahnt, woher es eindringt. In den Augen wohnt ein Vorwurf; und die Frage, die ihn bannen will, bestätigt die Entfremdung. Der Todesarten sind wohl viele. Doch immer werden die Betroffenen meinen, wenn sie dieses Wort nicht ausgesprochen, jene Handlung nicht begangen hätten, wäre ihre Liebe nicht gestorben. Das Rätselhafte ist indes gerade die Unaufhaltsamkeit. Kein Wille, keine Vorsicht hilft da mehr — und dennoch bleibt die Schuld. Ein Geschehen dieser Art erkennen nun die beiden, da die Liebe sagt: «So ist's gekommen.»

Ihre Leiden aber deutet sie mit den Bildern der Passion. Ein christlich-gläubiges Gemüt mag dies als Blasphemie erschrecken. Der Dichter lehnt die Unterscheidung von Eros und Agape ab und scheut sich nicht, der Liebe, als dem Göttlichen im Menschen, Christi Namen und Gestalt zu leihen. Daraus erwächst ein Reichtum von Beziehungen und Nebengedanken, der kaum zu übersehen ist. Jetzt erst, da die Liebe zwischen Menschen das heiligste Licht umglänzt und da ihr Dulderantlitz sichtbar auf uns niederschaut, ermessen wir die Grausamkeit und die Verhärtung des Herzens, das sich in den Tagen eines Lebens gegen die unsichtbare so leicht verfehlt. Die Liebe hängt am Holz. Sie wird verleugnet, gemartert und verhöhnt. Welch eigentümliche Bedeutung erhalten die Stationen des Leids! Der Purpur und

die Dornenkrone — ironische Verherrlichung dessen, wovon die Enttäuschten noch nicht zu scheiden vermögen und das sie doch in leidenschaftlichen Steigerungen verwerfen. Daneben erinnern wir uns des Worts, dass sie nicht wissen, was sie tun, und sind auch hier von der mühelosen Wandlung des biblischen Sinns überrascht. Am wunderbarsten erfüllt sich aber das Gleichnis in der Auferstehung. Die Liebe schreitet zwischen den beiden, wie der auferstandene Christus zwischen den Jüngern, die nach dem Bericht des Evangelisten nach Emmaus gehn. «Es will Abend werden», sagt die Schrift. Das «Abendlicht» ruft flüchtig den Gedanken an «Abend des Lebens» wach, zum mindesten an eine Zeit, in der die Glut gemindert und kühlere Klarheit eingetreten ist. Da feiert die tote Liebe Auferstehung als «himmlische Gestalt». Sie bewegt das irdische Leben nicht mehr; sie ist von allem abgelöst und schwebt als ein verklärtes Bild des Daseins ausserhalb der Zeit. Den beiden «brennt das Herz», da dies einmal ihr Eigen war, ihr Selbst, was nun im Bereich des Heiligen wohnt, wo die Warnung «Noli me tangere» gilt und jeder Versuch, die Tote wieder ins Wirkliche zu ziehen, mit dem Erlöschen des Bildes enden müsste. Sie hätten aber die Liebe nie als himmlische Gestalt gesehen, wenn sie nicht gestorben wäre. Die Gegenwart haben sie eingebüsst; dafür haben sie ein Unvergängliches gewonnen, das, wieder wie Christus, sagen dürfte: «Siehe, ich bleibe bei euch alle Tage!» Und daraus quillt der Trost, dass die Liebe nur gestorben ist, um glorreich auferstehen zu können. Christi Tod wird Vorbild für ein Schicksal des Seelischen und des Geistes, das sich immerfort wiederholt. Nänien aller Zeiten haben es betrauert und gerühmt.

C. F. Meyer jedoch hat mehr als andere Dichter Anlass, dessen eingedenk zu bleiben. Denn er vermag auch als Lyriker nur das Auferstandene auszusprechen. Dem Herzen, das seine Jugend verscherzt hat, ist kein unmittelbares Sprachewerden einer Empfindung vergönnt. Verse, die, gleich Goethes *Mailied* oder Eichendorffs Wanderliedern, wie die reingestimmte Gegenwart des Lebens selber klingen, sind ihm nie zuteil geworden. In den Jahren, da die Seele am tiefsten bewegt ist, war er stumm. Und als er die Sprache

meisterte, war er zu alt, um ein lyrischer Tor zu sein. «Getrocknet ist die Träne längst.»

So dichtet seine Lyrik Ferne, nicht die romantische, welche alle Bestimmung der Einbildungskraft aufhebt, sondern ein Entrücktes, das zur Klarheit abgehellt ist und der Seele wie ein Bild erscheint. *Hesperos, Das begrabene Herz, Stapfen, Wetterleuchten, Lethe* — die meisten Gedichte des Zyklus *Liebe* sind Vergangenem, im Leben Unwiederbringlichem, gewidmet. Es ist, als sei der Dichter zu empfindlich für den Zufall und die Unvollkommenheiten, die dem Wirklichen überall anhaften. Er muss es in sich sterben lassen und sogar den Schmerz des Abschieds überwinden, um es dann, in ungestörter Stille, neu, als «himmlische Gestalt» zu schauen. «In jungen Jahren war's», beginnt er in den *Stapfen* zu erzählen. Doch die Entfernung, die damit gewonnen ist, genügt noch nicht. Wohl sieht er die Geliebte wandeln unter ihres «Reisekleids Kapuze . . . mit verhüllter Stirn». Die unvergessliche, der Dichtung würdige Erscheinung aber stellt sich seinem Blick erst dar, wie er den Weg allein zurückgeht, wie von der Entschwundenen nur noch die Spuren der Sohlen in dem feuchten Boden sichtbar sind.

Nicht selten findet sich Meyer bei dieser Arbeit seiner Phantasie gefördert durch schon Vollendetes, zumal durch Werke der bildenden Kunst. Ein Gang durch ein Museum etwa, die Betrachtung alter Bilder, öffnet ihm die Augen für den Goldgrund einer Abendlandschaft. Gegenwärtiges leuchtet auf im Stil der Maler früher Zeit. Der historische Stil filtriert — so möchte man sagen — die trübe Flut des Lebens. Minder deutlich, aber eben darum vollkommener ist das Beispiel, das *Die tote Liebe* gibt. Der Gang der Jünger nach Emmaus im Licht eines abendlich glimmenden Himmels: Das schwebt uns vor wie ein Gemälde eines italienischen Meisters, der seinerseits dem lauteren Text des Evangelisten verpflichtet ist. Den dichterischen Gehalt auch dieser Stunde seines Lebens also gewinnt C. F. Meyer, indem er sie im Geiste einer schon geprägten Schönheit auslegt. Und indem er dies vollbringt, löst sich die Stunde von ihm ab. Er gibt sie hin, um sie von fremden Händen wieder zu

empfangen. Verklärt im Geiste des Evangelisten und des Cinquecentokünstlers, wird sie dessen, was dem Dichter als Einzelnem angehört, entkleidet und ins Gültige entfremdet. Eben darin erkennen wir aber die Auferstehung, die hier selbst zum lyrischen Thema geworden ist. Das Geschick der beiden, deren Herz entbrennt beim Anblick des Gestorbenen, das unnahbar, umstrahlt von Schönheit, wiederkehrt, ergreift uns auch als Bild von C. F. Meyers Künstlertum. Immer ist es tote Liebe, was dem Dichter fasslich wird. Und deshalb, weil sich hier das Schmerzlichste und Tröstlichste, um das er weiss, verkündet, meinen wir, im Schwebenden der Sprache einmal doch ein unbehütetes Zittern, ungebrochene Musik des scheuen Herzens zu vernehmen.

Doch zu unserm grössten Erstaunen finden wir im Nachlass eine ganze Reihe von verworfenen früheren Fassungen des Gedichts, aus denen einwandfrei hervorgeht, dass der Zauber des Ungewissen, Lyrisch-Unmittelbaren, das Ergebnis einer langen, mühsamen künstlerischen Erwägung ist. Die Eigenart von Meyers Schaffen tritt dabei ins hellste Licht. Sie kann aber nur ganz sichtbar werden, wenn es uns gelingt, die zeitliche Folge der Vorstufen zu bestimmen. Einer Fassung mit der Ueberschrift *Die alte Liebe,* die 1879 in der «Deutschen Dichterhalle» erschienen ist, wurde von fremder Hand das Datum «1. (7.) Juli 1878» beigefügt. Die andern Blätter sind nicht datiert. Wir können also nur hoffen, eine innere Chronologie zu finden. Um der Deutung nicht vorzugreifen, müssen wir uns dabei an möglichst sinnenfällige Kennzeichen halten. So lassen sich nach der äusseren Form zunächst drei Gruppen unterscheiden. Zu einer ersten schliessen sich zusammen: *Alte Liebe, Auferstandene Liebe* und *Abendgang.* Diese Fassungen weisen folgende formale Beschaffenheit auf: Jambische Fünfheber mit weiblichem Versschluss, geordnet zu dreizeiligen Strophen nach dem Reimschema: a, a, a; b, b, b . . . Eine zweite Gruppe bilden *Die alte Liebe* und *Alte Liebe,* die keine strophische Gliederung zeigen und die Jamben nach dem Reimschema: a, a, b, b . . . aufreihen. Dann bleibt noch eine Fassung übrig, *Die todte Liebe,* die bereits das Versmass der endgültigen zeigt und darum mit

ihr zusammen als dritte Gruppe aufgezählt werden darf. Die dreizeiligen Strophen stehen formal der endgültigen Fassung am fernsten. Die unstrophische *Alte Liebe* und *Die alte Liebe* nehmen eine Mittelstellung ein. Einen weiteren Hinweis geben vier durchgestrichene Verse am Anfang von *Die todte Liebe,* Jamben mit der Silbenzahl und in dem Reimschema des «Hutten», die einen natürlichen Uebergang vom Versmass in *Alte Liebe* und *Die alte Liebe* zur endgültig gewählten Form darstellen. Innerhalb der Gruppen aber lassen sich die Fassungen unschwer nach den Ueberschriften ordnen. Darnach ergibt sich mit der höchsten Wahrscheinlichkeit folgende Chronologie:

I. Abendgang	Dreizeilige Strophen aus weiblich endenden jambischen Fünfhebern; Reimschema: a, a, a; b, b, b . . .
II. Auferstandene Liebe	
III. Alte Liebe	
IV. Alte Liebe	Ohne strophische Gliederung; Reimschema: a, a; b, b . . .
V. Die alte Liebe . . .	
VI. Die todte Liebe . .	beginnend mit den vier durchgestrichenen Versen im «Hutten»-Mass, darauf neuer Einsatz im endgültigen Mass.
VII. Die tote Liebe . . .	Endgültige Fassung.

I—V liegen in Betsys, VI liegt in C. F. Meyers eigener Handschrift vor.

Wir verfolgen nun die Arbeit des Dichters vom Anfang bis zur Vollendung.

I. *Abendgang.*

Wir wandern wieder auf den trauten Wegen
Wie ehemals dem stillen Dorf entgegen,
Mir klopft das Herz in immer lautern Schlägen.

Und wüsst' ich nicht, dass sie den Tod erlitten
Ich meint', es käme dort aus Feldes Mitten
Die alte Liebe zu mir hergeschritten,

Und ginge zwischen uns in Abendhelle
Und spräche plaudernd: Kennt ihr diese Stelle?
Und dort die roth bemooste Waldesschwelle?

— Den sie solange Herr und Meister nannten
Sie hielten ihn für einen Unbekannten
Die Jünger, aber ihre Herzen brannten —

— Weisst du, wie unser Herz in Liebe lohte? —
Sie lebt! Sie lebt! Erstanden ist die Todte!
Und dort glüht Emmaus im Abendrothe.

Zum Text sei hier noch nachgetragen: In Zeile 2 ist «vormals unserm» über «ehemals dem» gesetzt, offenbar um den Reichtum an vokalischen Farben zu erhöhen. In Zeile 5 ist «Feldes» aus «Waldes», in Zeile 6 «mir» aus «uns» korrigiert, weil in der nächsten Strophe die Wörter «uns» und «Waldes» wiederkehren und dort unentbehrlich sind. Diese Aenderungen wurden auch in die nächste Fassung, die *Auferstandene Liebe,* übernommen — was jeden Zweifel über die Reihenfolge von I und II behebt.

Betrachten wir nun den *Abendgang,* so überrascht uns die Erkenntnis, dass dem Dichter keineswegs zuerst der Vers beschieden war, jener scheue, schwebende Rhythmus, in dem wir ein Nachzittern der Ergriffenheit zu verspüren meinten. Wir lesen sauber geglättete Jamben, das Mass, das Meyers Bewegung in so vielen Gedichten neutralisiert. Und die Jamben sind zu Strophen gefügt, die sichtlich bloss der Kopf erdacht und ein starker Wille durchgeführt hat. Ebenso erkünstelt freilich wirkt hier auch noch das Motiv. Wir müssen uns alles zusammensuchen. Das Bild der alten, aus Feldes Mitten herschreitenden Liebe befremdet uns. Wir sehen eine Gestalt in geisterhaft transparentem Weiss, wie sie ein schlechter Maler zur Verdeutlichung von Gefühlen anbringen mag. Die Absicht, die der Dichter mit der faden Allegorie verfolgt, tritt erst in der zweitletzten Strophe hervor. Der Vergleich mit dem Gang nach Emmaus musste, als Pointe sozusagen, vorbereitet werden. Nun aber verstimmt uns wieder die Absicht. Man sieht zu deutlich, wie's gemacht ist, wie die Schilderung des Abendgangs und die Erzählung

des Evangeliums ineinander verpasst sind. Wie mühsam ist doch die Regie: der Irrealis der zweiten Strophe, die den Grund zum Gleichnis legt, die Parnethese der vierten, die den Bibeltext rekapituliert, die zweite Parenthese der letzten, die wieder an die Liebe erinnert — Gegenwart und historisches Vorbild werden mit antiquarischer Beflissenheit nebeneinandergehalten — ein Blick in die Landschaft, ein Blick ins Buch, und siehe da! es stimmt: «Und dort glüht Emmaus im Abendrothe». Der Schluss verdriesst uns wohl am meisten. Die Rede vom «Aestheten» Meyer, die wir sonst kaum mehr verstehen, erhält hier — bei den Versen, die er selbst verworfen hat! — einiges Recht. Denn was kann «Aesthetentum», im schlimmen Sinne des Wortes, heissen als Schönfärberei der Empfindung mit Farben, welche fremden Paletten entlehnt sind? Zwar auch in der letzten Fassung wird das Dorf zu Emmaus. Aber dort scheint der Abendgang von Anfang an im Geist des Lukasevangeliums konzipiert. Das stört uns nicht. Denn unser aller Auge sieht das Leben im Geiste dessen, was überliefert ist. Hier dagegen sind die Farben mit Bewusstsein und — so dünkt uns — erst nachträglich aufgemalt. Das Dasein wird mit evangelischer Stimmung gleichsam übertüncht.

Neben diesem schwersten Gebrechen kommen einzelne Unzulänglichkeiten kaum mehr in Betracht. Sie seien immerhin noch erwähnt. Es fällt auf, dass sich Meyer, um das Gleichnis klar zu machen, in dieser Fassung noch genötigt sieht, einiges zweimal auszusprechen:

«in Abendhelle»	«im Abendrothe»
«ihre Herzen brannten»	«wie unser Herz in Liebe lohte»

Das verstärkt den Eindruck, dass hier weniger ein Bild geschaut als eine gewisse Aehnlichkeit pedantisch nachgewiesen werde. Wiederholungen anderer Art stören uns fast in jeder Strophe:

«wieder auf den trauten Wegen wie vormals . . .»
«käme . . . hergeschritten und ginge»
«spräche plaudernd»
«sie lebt! sie lebt! erstanden ist die Todte.»

Peinlich berühren ausserdem «aus Feldes Mitten» das offensichtlich nur dem Reim zuliebe dasteht, ferner das linkische «Sie hielten ihn für einen Unbekannten», endlich auch die Syntax dieser ganz missglückten vierten Strophe.

Ein unbegreiflich dilettantisches und verfahrenes Gedicht! Und doch ist das Motiv dasselbe, das uns in der *Toten Liebe* tief und unerschöpflich schien. Wie wenig wert ist also in der Lyrik ein Motiv an sich! Wie wenig wert ist ein Gedanke, der sich sprachlich nicht erfüllt!

II. *Auferstandene Liebe.*

Wir wandern wieder auf den trauten Wegen,
Wie vormals, unserm stillen Dorf entgegen —
Mir pocht das Herz in immer lautern Schlägen.

Hier lehrte Liebe uns geheime Worte
Und tränkt' und speist' uns hier aus ihrem Horte . . .
Begraben liegt sie auch an diesem Orte.

Wir haben sie gemartert und gebunden
Mit scharfen Dornenspitzen sie umwunden
Bis sie verschied an blutgen, tiefen Wunden.

Doch wüsst' ich nicht, dass sie den Tod erlitten,
Ich meint', es käme dort aus Feldes Mitten
Die alte Liebe wieder hergeschritten.

Und ginge zwischen uns in Abendhelle
Und spräche plaudernd: Kennt ihr diese Stelle?
Und dort die roth bemooste Waldesschwelle?

Wir sind die Jünger, die nach Emmaus gehen. . .
Fühlst du die Glut von Herz zu Herzen wehen,
Die Liebe wandert mit uns ungesehen.

Sie lebt! Sie lebt! Sie brach die Todesbande!
Sie löste sich die kalten Grabgewande
Und dort glüht Emmaus im Abendbrande.

Die gröbsten Mängel der ersten Fassung hat der Dichter hier behoben. Die letzten Strophen sind völlig verändert. Die Parenthesen fallen weg. Meyer hält es nicht mehr für nötig,

den Bibeltext zu rekapitulieren, sondern lässt es bei dem Hinweis «Jünger ... Emmaus» bewenden. Damit ist schon viel gewonnen. Der Uebergang vom Abendwandel zum Evangelium macht sich leichter. Vor allem bleibt uns jetzt das allzu pedantische Vergleichen von Gegenwart und historischem Vorbild erspart. Noch wichtiger aber ist die Erweiterung durch die Verse, die nach der ersten Strophe eingeschoben sind:

Hier lehrte Liebe uns geheime Worte
Und tränkt' und speist' uns hier aus ihrem Horte ...
Begraben liegt sie auch an diesem Orte.

Wir haben sie gemartert und gebunden
Mit scharfen Dornenspitzen sie umwunden
Bis sie verschied an blutgen, tiefen Wunden.

Erst jetzt bemerken wir, dass im *Abendgang* nur von der Auferstehung, aber noch kaum vom Leiden und vom Sterben der Liebe die Rede war. Seltsam! Schmerz und Schuldbewusstsein schien uns doch gerade das erste zu sein, die lyrische Substanz, von der das «brennende Herz» sich nährt. Nun müssen wir wohl gar vermuten, dass nur formale Gründe Meyer veranlasst haben, das Gleichnis auch in dieser Richtung auszuwerten. Denn wie es gegen Schluss darum ging, den Uebergang zum biblischen Text natürlicher zu gestalten, so galt es auch am Anfang, das zunächst befremdliche Erscheinen der toten Liebe einzuleiten. Dies war am besten so zu leisten, dass schon vorher die Beziehung zum Evangelium hergestellt wurde. Wenn es von der Liebe heisst, dass sie gebunden und gemartert und begraben worden sei, so wirkt ihr geisterhaftes Schreiten nicht mehr als fade Allegorie. Wir sind auf Christus vorbereitet und erwarten nun, dass dem Karfreitag Ostern folgen werde. Dieselbe Wirkung scheint sich Meyer auch von dem neuen Titel *Auferstandene Liebe* versprochen zu haben. Wir sehen also: Es kam darauf an, den Abendgang und den Gang der Jünger inniger ineinander zu bilden.

Die nächste Fassung *Alte Liebe* kommt dem Ziel noch etwas näher. Noch immer ist es die zweitletzte Strophe —

die vierte Strophe von *Abendgang* — die den Dichter nicht befriedigt. Die Parenthesen fanden wir zwar in der *Auferstandenen Liebe* vermieden, um den Preis jedoch, dass das Wort der Bibel «Brannte nicht unser Herz . .» im zweiten Vers:

Fühlst du die Glut von Herz zu Herzen wehen

allzu unscharf wiedergegeben war. Ausserdem wurde Emmaus bereits in dieser Strophe und abermals am Ende der letzten erwähnt. Nun sollte es dem Schluss als Krönung des Gleichnisses vorbehalten bleiben. Demnach lautet

III. *Alte Liebe.*

Wir wandern wieder auf den trauten Wegen
Wie vormals unserm stillen Dorf entgegen,
Mir pocht das Herz in immer lautern Schlägen.

Hier lehrte Liebe dich geheime Worte
Und speist und tränkte mich aus ihrem Horte,
Begraben liegt sie auch an diesem Orte.

Wir haben sie gemartert und gebunden,
Mit Dornen sie gekrönt in finstern Stunden,
Bis sie verschied an blutgen tiefen Wunden. . .

Doch wüsst' ich nicht, dass sie den Tod erlitten,
So glaubt' ich, käme dort aus Feldes Mitten
Die alte Liebe wieder hergeschritten.

Und ginge zwischen uns in Abendhelle
Und späche plaudernd: Kennt ihr diese Stelle?
Und dort die roth bemooste Waldesschwelle?

Die alten Pfade kann sie alle nennen,
Sie hofft und wartet, dass wir sie erkennen —
Hörst du sie reden, dass die Herzen brennen?

Sie löste sich die kalten Grabgewande . . .
Sie lebt! Sie lebt! Sie brach die Todesbande . . .
Und dort glüht Emmaus im Abendbrande!

Was diese Fassung weiterhin von der früheren unterscheidet, sind Einzelheiten von recht fraglichem Wert, Aenderun-

gen, wie sie ein unermüdlich feilender Dichter wohl in öden Stunden versuchen und dann wieder verdrossen durchstreichen mag. So hält es Meyer für nötig, in der zweiten Strophe der Wiederholung des Wortes «uns» auszuweichen; aber das «dich» und «mich» setzt einen eher störenden Unterschied. In der dritten scheint ihm der Reim «umwunden ... Wunden» missfallen zu haben. In der vierten ändert er «Ich meint', es käme ...» in «So glaubt' ich, käme dort aus Feldes Mitten», während er in der letzten durch Umstellung der Verse eine bessere Steigerung zu erzielen hofft.

Unten am Rand steht der Vermerk «3 Feb. (definitiv)». Das mutet an wie ein Geständnis, dass auf diesem Weg Vollkommeneres kaum mehr zu hoffen sei. Und doch, wie wenig ist erreicht! Noch immer wirkt das Gleichnis künstlich. Meyer hat zwar die Absicht verschleiert, aber der Leser errät sie doch und spricht dem Gedicht den Charakter des Lyrisch-Unmittelbaren, Begnadeten ab. Nach wie vor stören die ungeschickten Wiederholungen, die wir im *Abendgang* beobachtet haben. Und endlich krankt der Schluss an einem Pathos, das sich mit der evangelischen Zartheit schlecht verträgt. So fasst der Dichter den Entschluss, das Bisherige preiszugeben und abermals, vom schon Geleisteten unbelastet, zu beginnen. Das geschieht in einer Fassung, die wieder *Alte Liebe* heisst.

IV. *Alte Liebe.*

Wir wandern wieder auf den alten Wegen
Dem Dorf in Sommerabendglut entgegen,
Wir lassen trauernd einen Raum inmitten
Für unsre Liebe, die den Tod erlitten,
Doch ob wir die verschlossnen Blicke senken,
Wir müssen an die alte Liebe denken —
Und siehe, plötzlich in der Abendhelle
Begleitet uns ein dritter Weggeselle,
Er weiss die trauten Pfade rings zu nennen,
Er spricht mit uns, dass unsre Herzen brennen:
Hier lehrt' ich euch des Herzens schlichte Worte,
Hier speist' und tränkt' ich euch aus meinem Horte:
Ihr habt mich an das Marterholz gebunden

Und ich verschied an blut'gen, tiefen Wunden.
Gefesselt wähnt ihr mich von Todesbanden —
Ich löste mich aus meinen Grabgewanden . . .

«Wirf weg, damit du nicht verlierst!» scheint Meyer sich zugerufen zu haben. Er opfert zunächst die künstliche Strophe mit den anspruchsvollen Reimen, wählt ein leichteres Mass und gewinnt damit eine Bewegung, die ungebrochen und sanft von Anfang bis Ende geht. Und nicht nur der Rhythmus ist fliessender; auch die Aussage schreitet natürlicher fort. Da die dritte Reimzeile wegfällt, bleiben dem Dichter einige Wiederholungen und Füllsel erspart. Bemerkenswerter ist aber, dass nun alles, was den Sinn der Stunde erhellt, von der Liebe verkündet wird. Bisher war ihre Rede beschränkt auf die anderthalb unbedeutenden Verse:

Kennt ihr diese Stelle?
Und dort die roth bemooste Waldesschwelle?

Ihr Schicksal hatte der Liebende selbst als Tod und Auferstehung gedeutet und mit dem Leiden Christi verglichen. Und der Vergleich war so unzweckmässig über das ganze Gedicht verteilt, dass am Schluss die erleuchtende Wirkung ausblieb oder doch stark beeinträchtigt wurde. Nun geht alles Licht in leiser Steigerung von der Liebe aus. Die beiden Liebenden vermögen aus eigener Kraft nichts einzusehn.

Doch ob wir die verschlossnen Blicke senken,
Wir müssen an die alte Liebe denken.

Das ist ein ganz ratloses Denken. Dann erscheint der «Weggeselle», die Liebe; und s i e spricht nun die Worte, welche die beiden Herzen entzünden, von Marter, Tod und Auferstehung, und tritt allmählich als Christus hervor.

Ich weiss nicht, ob der letzte Vers als Abschluss gelten soll oder ob die Handschrift unvollendet abbricht. Die Punkte scheinen ein Ende in ergriffenem Schweigen anzudeuten. Damit wäre freilich alles Pathos vermieden; doch Meyer hätte den Ausgang nun zu schwach gefunden und ihn glücklich umgebildet in *Die alte Liebe,* die 1879 in der «Deutschen Dichterhalle» erschienen ist.

V. *Die alte Liebe.*

Wir wandern wieder auf den alten Wegen
Dem Dorf in letzter Abendglut entgegen,
Wir lassen trauernd einen Raum inmitten
Für unsre Liebe, die den Tod erlitten.
Doch ob wir die verzagten Blicke senken,
Wir müssen an die alte Liebe denken . . .
Und, siehe, plötzlich in der Abendhelle
Begleitet uns ein dritter Weggeselle,
Er weiss die trauten Pfade rings zu nennen,
Er redet freundlich, dass die Herzen brennen:

Hier lehrt' ich euch der Seele tiefste Worte,
Hier tränkt' und speist' ich euch aus meinem Horte . . .
Ihr aber habt mich auf das Kreuz gebunden,
Dass ich verschied an blutgen tiefen Wunden.
Ihr suchet mich in meinen Grabgewanden!
Und kennt mich nicht?
Ich bin vom Tod erstanden!

Abgesehen von dem Schluss sind die Aenderungen nicht von Belang. Statt «Sommerabendglut» lesen wir im zweiten Vers «letzter Abendglut», vermutlich weil das fünfsilbige Wort zu schwer und zu gesucht erschien. Die «verschlossnen Blicke» sind glücklich durch die «verzagten Blicke» ersetzt. Im zehnten Vers hat den Dichter wieder die Folge «uns — unsre» gestört, im elften, dass so bald auf «unsre Herzen» «des Herzens . . . Worte» folgen. Ob die «tiefsten» Worte jedoch den «schlichten» vorzuziehen seien, wage ich nicht zu entscheiden. Zweifellos bedeutet es dagegen eine Verbesserung, dass der Martertod der Liebe von dem Segen, den sie den Liebenden gespendet, nun durch ein «aber» — im dreizehnten Vers — abgesetzt ist.

Wie das Gedicht nun vorliegt, wird man es wohl «tadellos» nennen dürfen. Vielleicht hat Meyer zu viel geopfert. So mag man bedauern, dass der Name Emmaus nun überhaupt nicht mehr fällt und dass einige landschaftliche Motive verschwunden sind. Der Gewinn ist doch beträchtlich. Meyer konnte es wagen, diese Fassung zu veröffentlichen.

Aber erst jetzt, im Fortschritt von der fünften zur sechsten Fassung, gelingt das lyrische Wunder, das allem Fleiss und allem Kunstverstand versagt blieb. Nach der zähesten kritischen Arbeit ist dem Dichter plötzlich eine zweite Eingebung beschieden, und zwar der Vers, das Rhythmische, das musikalische Element, in dem wir bei Gedichten doch eher die Quelle des Kunstwerks, des Motivs, der Gedanken und Bilder vermuten möchten. Eindrucksvoll ist es, hier erst Meyers persönlicher Handschrift zu begegnen, als komme nun der Meister selbst, um endlich nach dem Rechten zu sehn.

Auch das Werden des Verses jedoch lässt sich ein Stück weit noch verfolgen. Unter dem Titel *Die todte Liebe* stehen nämlich jene Zeilen, die Meyer gleich wieder gestrichen hat, offenbar betroffen von dem Klang, der sich hier seltsam brach und gleichsam nach Erlösung rief:

Im Schatten wir, das Dorf im Sonnenkuss —
So ging das Jüngerpaar nach Emmaus
Da, leise redend, zwischen ihnen schritt,
Dem sie gefolgt und der den Tod erlitt —

Das ist das «Hutten»-Mass. Der Vers der sechsten Fassung und der Endfassung entsteht daraus durch eine einfache Operation. Die Zeilenlänge wird variabel; statt der fünf Hebungen können deren vier oder sechs eintreten:

5 Im Schatten wir, das Dorf im Sonnenkuss
6 (Fast wie das Jüngerpaar, das ging nach Emmaus,
4 Dazwischen leise redend schritt . . .)

Dann werden die Zeilen nach der zweiten oder dritten Hebung gebrochen, und zwar vor oder nach der Senkung. Werden sie nach der Senkung gebrochen, so kann der nächste Halbvers des ungeachtet wieder mit Senkung beginnen:

Dazwischen leise
Redend schritt
Der Meister, dem sie folg*ten*
Und der den Tod erlitt.

Damit hat der Dichter eine zarte Beweglichkeit gewonnen. Die kurzen Verse scheinen den Boden der Wirklichkeit nur ganz scheu zu berühren. Die Möglichkeit, zwischen den Zei-

len zwei Senkungen nebeneinander stehen zu lassen, vermittelt den Eindruck des Improvisierten. Das «Hutten»-Mass schimmert nur insofern durch, als jede zweite Zeile noch mit einer betonten Silbe schliesst. Zögernd hat sich Meyer diesem schwebenden Rhythmus anvertraut. Die sechste Fassung lautet nämlich:

VI. *Die todte Liebe.*

Im Schatten wir
Das Dorf im Sonnenkuss
(Fast wie das Jüngerpaar
Das ging nach Emmaus,
Dazwischen leise
Redend schritt
‹Dem sie gefolgt› Der Meister, dem sie folgten
Und der den Tod erlitt)
So schreitet zwischen uns
Im ‹Ab› Dämmerlicht
Unsre todte Liebe,
Die leise spricht.
[Sie weiss für das Geheimniss
Ein ‹deutlich› Wort, heimlich
Sie kennt der Seelen
Allertiefsten Hort],
Sie deutet und erläutert
Uns jedes Ding
Sie sagt: So ists gekommen,
Dass ich am Holze hing
Ihr habet mich ‹misshandelt› verleugnet
Und [schlimm] verhöhnt,
Ich sass im Purpur,
Blutig, dorngekrönt
Ich habe Tod erlitten
Den Tod bezwang ich bald
Und ‹bin› geh' in eurer Mitten
‹In› Als geistige ‹r› Gestalt' —
Die Weggesellin blieb unerkannt,
Doch hat uns wie den Zweien
Das Herz gebrannt.

Die Klammern ‹ › bezeichnen gestrichene, die Klammern [ ] eingeflickte Wörter. So zeigt sich, dass einige Stellen, in denen zwei Senkungen aufeinander folgen, erst später hineinkorrigiert worden sind:

«Der Meister, dem sie folg*ten*
Und der den Tod erlitt»
«Sie weiss für das Geheim*nis*
Ein heimlich Wort»
«Ihr habet mich verleug*net*
Und schlimm verhöhnt.»

Die Verse, die zuerst dastanden, waren dem «Hutten»-Mass noch näher. Nun aber, da der Noli-me-tangere-Ton getroffen ist, fallen die meisten Probleme, die früher fast unüberwindlich schienen, dahin. Emmaus, das in III der Steigerung zuliebe der letzten Zeile vorbehalten blieb, in IV und V sodann gestrichen wurde, darf ruhig sogar am Anfang erscheinen. Sein Bild glänzt in den neuen Versen so flüchtig auf, dass es nicht einmal des «fast» bedürfte, um es vor einer verfrühten Bedeutsamkeit zu schützen. Das Lyrisch-Musikalische nimmt allen Dingen ihre Schwere. Der Uebergang zu Christus, den der Dichter in IV, an einer Lösung verzweifelnd, dem Leser überliess, geschieht nun schmerzlos in dem relativen Anschluss des «dazwischen», das die grammatische Konstruktion, die Unterordnung, ein wenig verschleiert. Pathos ist nicht mehr möglich; solchen Tönen versagt sich dies Instrument. Statt dessen der geheime Jubel in «den Tod bezwang ich bald», dem ein zusätzlicher Reim «erlitten — Mitten» eigenen Klang beimischt. Erst in solcher Sprache kann die tote Liebe auferstehn und lebend — gegenwärtig sein.

Nur wenig fehlt noch, dass der Dichter sich gestehe: «Es ist gut.» Am Anfang wird der Kontrast «Im Schatten wir — das Dorf im Sonnenkuss», als allzu malerischer Effekt, getilgt. Da im ersten Vers nun «wandeln» steht, fällt das «ging» im vierten und damit der Relativsatz aus; der Uebergang zum Biblischen verliert so noch die letzte Schwere. Später wird ein «schreitet» durch das sanftere «wandelt» ersetzt, und gleich darauf «Dämmerlicht» durch «Abendlicht», ver-

mutlich, damit so etwas wie «Abend des Lebens» im Gefühl auftauche. Die «geistige» Gestalt verbessert Meyer in die «himmlische»; das Wort ist biblischer, minder abstrakt. Auch den «Jüngern» wird man gegenüber den «Zweien» den Vorzug geben. Den grössten Gewinn bringt aber die Aenderung am Anfang des letzten Satzes. In den Zeilen der sechsten Fassung:

Die Weggesellin
Blieb unerkannt.

spürten wir eine beinah ängstliche Rücksicht auf den Text des Lukas, wo die Jünger ihren Meister auf dem Weg noch nicht erkennen, sondern erst bei Tisch, da er das Brot bricht, vor ihren Augen verschwindet und ihnen nur die Erinnerung lässt: «Brannte nicht unser Herz in uns, da er mit uns redete auf dem Wege?» Nun aber tritt das Erkennen als beschliessendes Ereignis ein. Die beiden «da» verleihen dem Ende den Charakter einer Kadenz. So liegt *Die tote Liebe* denn vor in ihrer — trotz allem, was hier gedeutet wurde — unbegreiflichen Schönheit. Nicht die leiseste Spur erinnert mehr an die grosse Mühe und Not. Und Goethes Wort bestätigt sich: «Das Schwierige leicht behandelt zu sehen, gibt uns das Anschauen des Unmöglichen.»

VII. *Die tote Liebe.*

Entgegen wandeln wir
Dem Dorf im Sonnenkuss,
Fast wie das Jüngerpaar
Nach Emmaus,
Dazwischen leise
Redend schritt
Der Meister, dem sie folgten,
Und der den Tod erlitt.
So wandelt zwischen uns
Im Abendlicht
Unsre tote Liebe,
Die leise spricht.
Sie weiss für das Geheimnis
Ein heimlich Wort,

Sie kennt der Seelen
Allertiefsten Hort.
Sie deutet und erläutert
Uns jedes Ding,
Sie sagt: So ist's gekommen,
Dass ich am Holze hing.
Ihr habet mich verleugnet
Und schlimm verhöhnt,
Ich sass im Purpur,
Blutig, dorngekrönt,
Ich habe Tod erlitten,
Den Tod bezwang ich bald,
Und geh' in eurer Mitten
Als himmlische Gestalt —
Da ward die Weggesellin
Von uns erkannt,
Da hat uns wie den Jüngern
Das Herz gebrannt.

(Die Vorstufen der *Toten Liebe* wurden nach den Handschriften im C. F. Meyer-Nachlass wiedergegeben; der Direktion der Zentralbibliothek Zürich sei für ihr freundliches Entgegenkommen mein aufrichtiger Dank ausgesprochen. Auch Herrn Prof. Dr. Max Nussberger schulde ich Dank für wertvolle Hinweise.)

ZUM STIL FLAUBERT'S

(Ein Bericht)

Von Gerda Neukomm

Le style est à lui seul une manière de voir les choses.
Flaubert.

Die Wirklichkeit, in die Flaubert geworfen wurde, ist eine durch die Geschehnisse der Nachrevolutionsepoche entzauberte und enttäuschende Welt. Sie wird beherrscht von einem vermassten Proletariat und einem satten, innerlich nie beunruhigten Bourgeoistyp, an dessen antiheroischem Klassenarrivismus jeder Elan einer an Grosses sich erinnernden Jugend erlahmt und bricht. Die technische und kapitalistische Zivilisation scheint in einer absoluten Diesseitigkeit zu erstarren, Geld, Maschine, Masse endgültig den Sieg davonzutragen. Grenzenlos ist Flaubert's Hass gegen diese Zeit. Aber er steht mitten in ihr: Auch in ihm verdichtet sich das von der Romantik herkommende Dekadenzgefühl zu einem alles ergreifenden Pessimismus. Auch in ihm ist die stumme, mechanische Fatalität, die sich am Schicksal Emma Bovary's offenbart, als lähmendes Grundgefühl: Wir können die Dinge nicht verwandeln, menschenunbekümmert führen sie ihre eigene beziehungslose Existenz, und unbeeindruckt von dessen Sehnsucht rollt das Geschehen dumpf über den Menschen her.

In einer solchen weltanschaulichen Verzweiflung bleibt dem Willen, der nicht in die Innerlichkeit fliehen, noch in der Ohnmacht verharren kann, nur eine Möglichkeit: Dass er die widerstehende und gehasste Wirklichkeit bis auf den Grund erforscht und diese Anschauung im Ausdruck gestaltet. Nicht mehr und nicht weniger. In einem makellosen Sagen wird er dann das banal Wirkliche bewältigen, in einer reinen Wortwerdung das in ihm waltende Schicksal beschwörend bannen. Diese Situation[1] steht am Grunde von Flaubert's unerschöpflichem Ringen um den Stil, von dieser beinahe religiösen Ehrfurcht vor dem Ausdruck der werden will: *Que je crève comme un chien plutôt que de hâter d'une seconde ma phrase qui n'est pas mûre.* (Corr II, 443).[2] Dass der Ausdruck, der aus einer solchen Haltung heraus entsteht, die Literatur-

---

[1] Vgl. hiezu das Flaubert-Kapitel aus dem Buche von Hugo Friedrich, *Die Klassiker des französischen Romans.* Leipzig 1939, p. 144 ff. [2] Alle Flaubert direkt entnommenen Zitate nach Conrad, *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert.* Paris 1910.

betrachtung immer wieder passioniert hat, braucht uns daher nicht zu wundern. Viel ist über die Flaubert'sche Aesthetik und Sprache geschrieben worden, in diesem Bericht soll indessen nur über einige neuere und zentralste Arbeiten orientiert werden.

In erster Linie ist dabei Albert Thibaudet zu erwähnen mit seinem 1922 bei Plon erschienenen und 1935 bei Gallimard erweitert herausgegebenen Flaubert-Buch. Das uns hier am meisten interessierende Kapitel, *Le style de Flaubert,* ist zum Teil aus einer Diskussion des Autors mit Marcel Proust in der N. R. F. hervorgegangen. Der Beitrag Proust's, *A propos du style de Flaubert,* N. R. F. janvier 1920, p. 72 ff., findet sich in dem köstlichen Essai-Band *Chroniques,* 1927 bei Gallimard publiziert. Was Proust an diesem Stil vor allem aufhorchen lässt, ist das ihm Verwandte: Dass der Realist meisterhaft den Eindruck der Zeit wiederzugeben vermag. Dies wird an einer Stelle der *Education* gezeigt: Pedantisch schildert Flaubert seitenlang die kleinsten Handlungen Frédéric's, die unbedeutendsten Ereignisse in dessen Umwelt, bis zu dem Satz: *Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal.* Hier bricht ganz unvermittelt die Linie ab, nichts folgt mehr, «qu'un blanc, un énorme blanc et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure des années, des décades: *Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots . . . Vers la fin de l'année 1867 . . .* Dieser gigantische Tempowechsel, der durch seinen Schock die Realität der Zeit beinahe physisch empfinden lässt, ist für Proust das Schönste der ganzen *Education* (Chron. 205). —

Flaubert hatte eine ganz besondere Liebe zu einem Satz Montesquieu's: *Les vices d'Alexandre étaient extrêmes comme ses vertus; il était terrible dans la colère; elle le rendait cruel.* Auch diese sieht Proust bedingt durch das Moment der Zeit: «Si Flaubert faisait ses délices de telles phrases, c'était parce qu'en permettant de faire jaillir du cœur d'une proposition l'arceau qui ne retombera qu'en plein milieu de la proposition suivante, elles assuraient l'étroite, l'hermétique continuité du style.» (Chron. 195). Den gleichen Eindruck sucht Flaubert mit eigenen Stilmitteln zu erreichen, und zwar vor allem dadurch, dass er oft plötzlich die sonst von ihm streng gewahrte Regel der Pronomina-Verwendung durchbricht. So heisst es beispielsweise auf der vierten Seite der *Education* von M. Arnoux: *Il était républicain; il avait voyagé; il connaissait l'intérieur des théâtres. . .; Frédéric lui confia bientôt ses projets; il les encouragea.* Das letzte, sich auf M. Arnoux beziehende *il* gehört grammatikalisch zu Frédéric;

aber gerade durch diesen Verstoss sind die Sätze vom selben Bogen umspannt, ist die «lückenlose Kontinuität» gewahrt. —

Der Dichter des «Temps perdu» war auch dazu berufen, die eigentliche Zeit des Realisten zu entdecken: das Imperfekt, einen Zustand bezeichnend, der sich ins Unermessliche erstreckt, vag und grenzenlos. Es hat alles zum Subjekt und bezieht damit alles ein in eine «vision continue et homogène». Selbst die Worte und Gedanken der Gestalten heben sich nicht mehr von dieser Vision ab, indem sie im «style indirect libre» wiedergegeben sind. Ja, es ist endlich überhaupt das ganze Leben von Flaubert's Menschen im imparfait gestaltet und damit eingetaucht in eine noch nie gewesene drückend passive Monotonie. Daher nennt Proust diese Vergangenheit treffend «l'éternel imparfait de Flaubert» und sagt von ihm: «Cet imparfait, si nouveau dans la littérature, change entièrement l'aspect des choses et des êtres, comme font une lampe qu'on a déplacée, l'arrivée dans une maison nouvelle, l'ancienne si elle est presque vide et qu'on est en plein déménagement» (Chron. 198).

Derart sind Proust's Entdeckungen, dargestellt als flüchtige, spontane Eindrücke, die nicht eine Ganzheit geben wollen, mehr Auftakt zu einer Betrachtung als Betrachtung selber. Albert Thibaudet hat daher auch einige dieser Anregungen in seinem Buche wieder aufgegriffen und vertieft. Seine Stilanalysen erhalten eine besondere Spannung dadurch, dass ihnen eine Reihe anderer Kapitel vorangehen, die das Schaffen Flaubert's psychologisch und geistesgeschichtlich interpretieren, so vor allem eines, das sich mit dessen Formproblemen und allgemeinsten sprachlichen Erscheinungen auseinandersetzt: *Le laboratoire de Flaubert.*

Hier zeigt er, mit welch illusionsloser Unerbittlichkeit der Realist sich über sich selber weg entwickelt, weg vom unmittelbar erlebenden Selbst, weg vom Einzelnen, um aus der Distanz die Welt in ihrer Totalität darstellen zu können. Denn die Totalität ist ein Prinzip von Flaubert's Ausdruck. Immer wieder fordert er von der Sprache, überreich, symphonisch zu sein: *La prose a besoin d'être bourrée de choses.*[1] — *Il faut que ça hurle par l'ensemble, qu'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour et des phrases d'administrateurs* (Thib. 83). Und immer wieder finden sich Stellen wie etwa das Bild Aegyptens, wo, wie in diesem einen Tal, in einem einzigen Satz alles zusammengedrängt ist, was der Blick in die Weite umfasst: *L'Egypte*

---

[1] Zit. nach Binswanger, p. 34. Vgl. unten.

s'étalait sous nous, monumentale et sérieuse, longue comme le corridor d'un temple, avec des obélisques à droite, des pyramides à gauche, son labyrinthe au milieu, — et partout des avenues de monstres, des forêts de colonnes, de lourds pylônes flanquant des portes qui ont à leur sommet le globe de la terre entre deux ailes (Thib. 218); oder wie die Beschreibung von Emmas Traurigkeit, in dem dreifachen *tout* gipfelnd, das wie der Schlussatz einer Symphonie alles Vorausgegangene zusammengreift: ...; *et les réminiscences les plus lointaines comme les plus immédiates occasions, ce qu'elle éprouvait avec ce qu'elle imaginait, ses envies de volupté qui se dispersaient, ses projets de bonheur qui craquaient au vent comme des branchages morts, sa vertu stérile, ses espérances tombées, sa litière domestique, elle ramassait tout, prenait tout et faisait servir tout à réchauffer sa tristesse* (Thib. 211).

«La symphonie est en effet à la limite et à la fleur de cet art; mais elle est faite elle-même d'éléments simples. L'élément simple en est le couple, couple consonnant ou couple dissonnant», sagt Thibaudet (p. 83) zu diesem Symphonischen, und tatsächlich können auch im oben angeführten Satz diese «couples» unterschieden werden: *Ce qu'elle éprouvait avec ce qu'elle imaginait, les réminiscences... comme les... occasions.* Für diese zweipolige Schau findet er den genialen Vergleich der «vision binoculaire», womit er an die «fundamentale Natur Flaubert's» zu rühren glaubt: Alles plastische Sehen beruht darauf, dass es von zwei verschiedenen Punkten aus geschieht. Flaubert nun hat dieses Prinzip in seiner ganzen künstlerischen Logik ausgewertet. «Sa façon de sentir et de penser consiste à saisir, comme associés en couple, des contraires, extrêmes d'un même genre, et à composer de ces extrêmes, de ces deux images planes une image en relief» (Thib. 84).

Statt der Beispiele Thibaudet's sei dazu ein Satz aus der *Education* angeführt: *La fréquentation de ces deux femmes faisait dans sa vie comme deux musiques: l'une folâtre, emportée, divertissante, l'autre grave et presque religieuse; et, vibrant à la fois, elles augmentaient toujours, et peu à peu se mêlaient; car, si Mme Arnoux venait à l'effleurer du doigt seulement, l'image de l'autre, tout de suite, se présentait à son désir, parce qu'il avait, de ce côté-là, une chance moins lointaine; et, dans la compagnie de Rosanette, quand il lui arrivait d'avoir le cœur ému, il se rappelait immédiatement son grand amour* (p. 207). Die Bewegung, von beiden Polen herkommend, strömt allmählich, wachsend, ineinander, um endlich in einer ganz konkreten Vorstellung Gestalt anzunehmen, image en relief; und in der Intensität dieser Steigerung beweist

sich die Lebendigkeit dieses Gestaltungsprinzipes. Im Vergleich mit den durcheinanderklingenden Melodien veranschaulicht sich zugleich wieder der Begriff der Symphonie.

In dieser Beschreibung von Frédéric's Liebe, die sich wechselseitig immer nur dem nicht Gegenwärtigen intensiv zuwendet, während der Dichter alles, présence und absence, in einem Satz zusammengreifen kann, ist aber auch der Grundriss von Flaubert's Leben Bild geworden: die Unvereinbarkeit von possession und imagination, die Thibaudet in diesem Zusammenhang eindringlich hervorhebt: «La possession supprime un des deux facteurs de la vision. L'artiste peut créer avec l'imagination tous les éléments de la possession, et les voir, en outre, du point de vue de l'imagination; mais le contraire n'est pas vrai, on ne fera pas de l'imagination avec la possession, ou on imaginera dans la possession le contraire de ce qu'on possède» (Thib. 84). Wenn wir das auch nicht in dieser Unbedingtheit wahr haben wollen, für die ernüchterte Welt Flaubert's ist es absolut gültig. Er braucht immer die Distanz zwischen sich und den Dingen, «un espace libre de solitude et de rêve» (Thib. 28).

So steht schon in den *Mémoires d'un fou*, seinem einzigen rein autobiographischen Werke, der Satz: *Comment aurait-elle pu voir que je l'aimais, car je ne l'aimais pas alors, . . . C'était maintenant que je l'aimais, que je la désirais; que, seul sur le rivage, dans les bois ou dans les champs, je me la créais là, marchant à côté de moi, me parlant, me répondant. . . Ces souvenirs étaient une passion* (Thib. 25/26). So erlebt er später, im Orient, nicht den Orient, sondern seine Heimat: «Le meilleur et le plus décisif de son voyage en Orient, c'est donc le visage qu'il tourne de là-bas vers la Normandie» (Thib. 62) und das Werk, das dieser Reise folgt, ist *Madame Bovary*. Erst darauf entsteht, wieder durch die Distanz bedingt, *Salambô*. So steht endlich um der Kunst willen der Verzicht auf das Leben ganz rein da, so dass Thibaudet sagen kann: «Le monde ne lui a paru mériter qu'il y vécût qu'en tant qu'il était ou pourrait être objet de littérature, *matière à style*» (Thib. 71).

Wie stellt uns nun Thibaudet diesen Stil vor? Grundsätzlich als einen, in dem sich Form und Inhalt vollendet entsprechen. Da dies aber das Kriterium allen Stiles ist, wäre damit nichts gesagt, würde er uns nicht konkret die gerade Flaubert eigene Art dieser Entsprechung zeigen. Weder in Struktur noch Metapher noch Wortwahl prägt sich diese vor allem aus, sondern in der Syntax, der Bewegung und Stufung der Sätze: *Je voudrais faire des livres où il n'y eût qu'à écrire des phrases, comme pour vivre il n'y a*

qu'à respirer de l'air (Thib. 88). «Des phrases-image», d. h. Sätze, denen nicht die leiseste innere Bewegung des Dargestellten entgeht!

Der ursprüngliche Satztyp Flaubert's ist «la phrase ternaire». Nach Thibaudet — der sich immer wieder bemüht, Quellen und Strömungen der Stile aufzudecken und damit sein Stilkapitel zugleich zu einer «Art de la prose» auszuweiten — ist diese in der französischen Prosa selten und am ehesten noch bei Chateaubriand zu finden. Denn immer haftet ihr etwas Lyrisch-Malerisches an: «Elle ne s'est rencontrée quelque peu que lorsque la prose a essayé de rivaliser de pittoresque, par ses moyens propres, avec la poésie» (Thib. 215). Erst Flaubert wendet sie regelmässig an und erreicht gerade in ihr die höchste Harmonie seiner Prosa. So finden sich denn auch in diesem dreizähligen Satz die vollendetsten phrases-image. Aus den vielen Beispielen sei nur der Satz Emmas in der Postkutsche herausgegriffen: *Elle se penchait des deux mains par le vasistas, en humant la brise; les trois chevaux galopaient, les pierres grinçaient dans la boue, la diligence se balançait, et Hivert, de loin, hêlait les carioles sur la route, tandis que les bourgeois qui avaient passé la nuit au bois Guillaume descendaient la côte tranquillement, dans leur petite voiture de famille* (Thib. 216). Der Satz beginnt ruhig, linear, und gleichsam nur erst als Rahmen für das kommende Bild; dann, mit dem Blick durch das Fenster, setzt die Bewegung ein, hastig, durcheinandergewürfelt, zugleich in dem gehackten Rhythmus ein durch das Fensterkreuz zerschnittenes Bild zeichnend, während das Ende, wie sehr oft bei Flaubert durch *tandis que* angehängt, in seiner trägen Kontinuität und Breitspurigkeit das Geruhsame der heimkehrenden Bürger malt.

Die Dreiheit ist noch gewahrt im «tableau», indem sich immer wieder eine inhaltliche, bildmässige Einheit aus drei Teilen zusammensetzt. So das Idyll, das Emma träumt, und das wir zusammen mit Thibaudet's Interpretation wiedergeben: *Ils habiteraient une maison basse, à toit plat, ombragée d'un palmier, au fond d'un golfe au bord de la mer. Ils se promèneraient en gondole, ils se balanceraient en hamac; et leur existence serait facile et large comme leurs vêtements de soie, toute chaude et étoilée comme les nuits douces qu'ils contempleraient.* «La première phrase avec ses membres courts, est à la mesure de la maison étroite. La deuxième rend par son balancement égal le double rythme de la gondole et du hamac. Et la dernière est elle-même facile et large, pleine d'air et de mouvement, comme le vêtement léger et la nuit spacieuse» (Thib. 218).

Der Dreisatz, der nur einem ursprünglich lyrischen, expansiven Temperament entsprechen kann, zeigt diesen dynamischen Charakter besonders in den ersten Werken, in denen sich Flaubert's lyrisch-romantisches Erbe ungebrochen ausdrückt. So lesen wir in der *Tentation* von 1849: *Oh! mon Dieu! les fleuves s'ennuient-ils à laisser couler leurs ondes? La mer se fatigue-t-elle à battre ses rivages? Et les arbres, quand ils se tordent dans les grands vents, n'ont-ils pas des envies de partir avec les oiseaux qui rasent leurs sommets?* (Thib. 215).

Madame Bovary indessen ist der Anfang einer neuen Epoche. Hier zeigen sich überall Spuren einer durch strenge Disziplin gedämpften und verhaltenen Sprache, die in den kommenden Werken immer reinere Konturen annimmt. Den Schlüssel zu diesem Bruch in Flaubert's Entwicklung gibt uns H. Friedrich (o. c. p. 118): Die Erkenntnis des Wirklichen und damit die Verwandlung der Schau in den reinen Ausdruck ist nur möglich, wenn das Verhältnis zur Umwelt rein ist, d. h. durch keinen Affekt verschleiert und verfälscht, weder durch die lyrische Hinneigung in der poetischen Aufwallung, noch durch den aus der Zeitfeindschaft entsprungenen Hass. So bedingt der Wille zum Stil in seiner letzten Konsequenz den Willen zur Entselbstung. «Flaubert's schriftstellerisches Temperament ist so geartet, dass er erst in der Selbstbekämpfung zur grossen Leistung kommt.»

Thibaudet zeigt uns diese Wandlung im Stil. Ein deutlicher Ausdruck davon ist das Abnehmen der Bilder. Ueberall wo der Realist spontan schreibt, im Jugend-Werk wie in seinen Briefen, da tauchen sie zu Hunderten auf. Schon in *Madame Bovary* sind sie indessen seltener, und wo Flaubert sie hier noch stehen lässt, tut er es mit schlechtem Gewissen: *Je crois que ma Bovary va aller, mais je suis gêné par le sens métaphorique qui décidément me domine trop; je suis dévoré de comparaisons comme on l'est de poux, et je ne passe mon temps qu'à les écraser, mes phrases en grouillent* (Thib. 210), während in den kommenden Werken die Bilder fast ganz verschwinden. Der Erzähler charakterisiert nicht mehr seine Dinge durch die Assoziation mit einem ausserhalb Gelegenen, unerbittlich verharrt er innerhalb der dargestellten Welt, aus deren Schicksalen und Gebärden es mit der lastenden Gegenwart des Unmittelbaren spricht.

Ein anderes Zeichen der Bändigung ist die «coupe». Sie hält den Elan der lyrischen Sätze auf, sie staut, bricht ihn, wie etwa in dem Satze aus *Hérodias: Quand on l'avait pris et lié avec des cordes, les soldats devaient le poignarder s'il résistait; il s'était montré doux. On avait mis des serpents dans sa prison; ils étaient*

morts (Thib. 224). Thibaudet weist auf die «souplesse» solcher Konstruktionen hin, indessen sollte in einem anderen Sinne auch ihre Schwere nicht übersehen werden: Wenn der Schwung, der sie aufheben könnte, gebrochen wird, dann müssen die syntaktischen Teile am Boden lasten, hier zugleich auch als Konkretisierung des dumpfen *ils étaient morts.*

Noch deutlicher wird das Lastende im «rejet», einem anderen Stilmittel, das allzu flüssige Dahingleiten der Sprache zu bannen. Er wird am häufigsten durch das Adverb gebildet, das, von seinem Bestimmungswort getrennt, an den Schluss des Satzes gedrängt wird: *Avec sa grande épée dans les mains, il s'était précipité par la brèche, impétueusement. — La foule entière le hue; et il jouit de leur dégradation, démesurément* (Thib. 242).

Wo diese Schlusstellung normal ist, wird durch die Interpunktion der rejet-Charakter erzeugt: *Par terre, aux coins de l'estrade, des urnes en albâtre pleines de myrrhe fument, lentement* (Thib. 243). Schon Proust hatte auf solche Wortstellungen hingewiesen und darin das eigentliche Prinzip gespürt: «Les adverbes, locutions adverbiales, etc. sont toujours placés de la façon à la fois la plus laide, la plus inattendue, la plus lourde, comme pour maçonner ces phrases compactes, boucher les moindres trous» (Chron. 202).

Die vollen Möglichkeiten von Flaubert's Satz werden aber erst dort erreicht, wo beides, «élan lyrique» und «coupe», zusammenspielt. Wir finden es im Zusammenhang mit der von Thibaudet entdeckten besonderen Bedeutung des *et.* Neben dem allen geläufigen «et de liaison», das einfach Mittel ist zum Aneinanderreihen, steht bei Flaubert das «et de mouvement»: es hat einen ganz eigenen stilistischen Wert, zeichnet einen Schwung, trägt fort, bedeutet Auftrieb, Spannung; während dort, wo es fehlt und dem Stil der «coupe» weicht, sich eine spannungslose, zerfallende Realität ausdrückt: *Le jour commençait à se lever, et une grande tache de couleur pourpre s'élargissait dans le ciel pâle du côté de sainte Catherine. La rivière livide frissonnait au vent; il n'y avait personne sur les ponts; les réverbères s'éteignaient* (Thib. 246).

Noch vollendeter eint sich die «coupe» mit der — auch durch die dreiteilige Grundstruktur angedeuteten — Bewegung in einem Beispiel aus der *Education: A ce nom, Frédéric revit la petite Louise, sa maison, sa chambre, et il se rappela des nuits pareilles, où il restait à sa fenêtre, écoutant les rouliers qui passaient. Ce souvenir de sa tristesse amena la pensée de Mme Arnoux; et il se taisait, continuant à marcher sur sa terrasse. Les croisées dres-*

saient au milieu des ténèbres de longues plaques rouges; le bruit du bal s'affaiblissait; les voitures commençaient à s'en aller (Thib. 246). «Die zwei ersten Sätze enthalten *et* wie das Scharnier, auf dem eine momentane Erinnerung sich dreht, um sich auszuweiten, sich fortzusetzen in einen lange dauernden Traumzustand. Im letzten zeichnet das Fehlen der Konjunktion ein Sinken, ein Auseinanderfallen, ein Zerbröckeln, ein Ende» (Thib. 247). —

Das sensibelste, wichtigste Wort im Satz ist das Verb. An ihm verrät sich der grosse Stilist, in der Anwendung seiner Formen, seiner Modi, seiner Zeiten. Flaubert's Zeit, sein «éternel imparfait», nimmt Thibaudet wieder von Proust auf und geht vor allem dem «style indirect libre»[1] nach. Es zeigt sich dabei, dass dieser seinen Ursprung bei La Fontaine hat, hernach nur noch in vereinzelten Beispielen zu finden ist, etwa bei Rousseau, um erst wieder bei Flaubert als geläufige Wendung aufzutauchen. Diese «erlebte Rede», ist eines der intensivsten Mittel der Objektivierung. «Der Erzähler tritt nicht neben seine Gestalten, sondern schlüpft in sie hinein, derart, dass ihre Weltschau seine Weltschau wird. Er wird zum Schauspieler seiner Gestalten» (Friedr. 124).

Aber noch in einem andern Sinne entspricht sie dieser Welt wie keiner andern. Dieser eintönigen Welt, in der alles, Ding und Mensch, innen und aussen, aus der selben grauen Substanz geformt scheint. Thibaudet drückt es vollendet aus: «La force de ces imparfaits de discours indirect consiste à exprimer la liaison entre le dehors et le dedans, à mettre sur le même plan, en usant du même temps, l'extérieur et l'intérieur, la réalité telle qu'elle apparaît dans l'idée et la réalité telle qu'elle se déroule dans les choses» (Thib. 228).

Wenn aber einmal auf diese Art die Homogenität der Substanz hergestellt ist, dann brechen aus dem eintönigen Grunde neue Lichter auf, indem sich plötzlich aus der Reihe der imparfaits ein présent abhebt: *Sénécal continuait: l'ouvrier, vu l'insuffisance des salaires, était plus malheureux que l'ilote, le nègre et le paria, s'il* a *des enfants surtout* (Thib. 228). Auch ausserhalb des «style indirect» findet es sich: *Elle fit un arrangement avec un loueur de voitures qui la menait au couvent chaque mardi. Il y* a *dans le jardin une terrasse d'où l'on* découvre *la Seine. Virginie s'y promenait à son bras* (Thib. 232). Thibaudet wertet dies als reine

---

[1] Zur Geschichte und Bedeutung des «style indirect libre» vgl. Margrit Lips, *Le style indirect libre.* Diss. Genf 1926, und: Werner Günther, *Probleme der Rededarstellung.* Diss. Bern 1927, p. 81 ff.

Zeiterscheinung: «Die Prosa, wie der Vers, wie die Musik, wie die Malerei schreitet fort, indem sie sich immer mehr Dissonanzen aneignet. Der unvermittelte Uebergang von einer Zeit zur andern schliesst sich dieser Strömung an» (Thib. 232). Uns scheint dieses Stilmittel in einem viel persönlicheren Sinne zu Flaubert zu gehören. Denn wird nicht gerade durch dieses Auftauchen der Gegenwart, durch diese schockartige Aufhellung überhaupt erst die Kontinuität des Hintergrundes voll spürbar, die diesem Dichter so ureigene imperfektische Kontinuität, ohne Anfang und Ende? Wir möchten es an einem von Thibaudet selber zitierten Beispiel zeigen: *Il s'en allait dans les prairies, à moitié couvertes durant l'hiver par les débordements de la Seine. Des lignes de peupliers les* divisent. *Ça et là, un petit pont* s'élève. *Il vagabondait jusqu'au soir* (Thib. 233). Die kleinen Brücken erheben sich, die Pappeln teilen die Ebene, und erst indem dieses Tun der Dinge durch die Gegenwart aktiviert wird, fühlen wir ganz das gleichsam passive Gehen des Menschen in seinem hoffnungslosen Fehlen von Ziel und Weg. —

Wo durch den Wechsel der Verbformen eine innere Realität gleichsam graphisch festgehalten wird, da ist wieder die Vollendung von Flaubert's Stil erreicht und da zeigt sich wieder am reinsten Thibaudet's Sprachgefühl: «Voyez, entre des imparfaits de discours indirect, le présent étaler par deux fois deux continuités douloureuses, celle d'une impossible vie étrangère, celle d'une implacable nécessisté naturelle: *A la ville, avec le bruit des rues, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le cœur se dilate, où les sens s'épanouissent. Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à travers les coins de son cœur*» (Thib. 233). Auch wo Imperfekt und Partizip sich gegeneinander abheben, da entsprechen sie einem inneren Gegensatz, dem von schneller und langsamer Bewegung: *Là j'avais pour compagnie des scorpions se traînant parmi les pierres, et au-dessus de ma tête, continuellement, des aigles qui tournoyaient sur le ciel bleu* (Thib. 237), dem von negativem und positivem Wert des Verbes: *Mais sans cesse il y avait quelques batailles dans les rues à cause des Juifs refusant de payer l'impôt ou des séditieux qui voulaient chasser les Romains* (Thib. 237), oder den von einem einzigen statischen Bild, das sich so von vier bewegten wundervoll abhebt: *La voûte du ciel bleu s'enfonçait à l'horizon, d'un côté dans le poudroiement des plaines, de l'autre dans les brumes de la mer, et sur le sommet de l'Acropole les cyprès pyramidaux bordant le temple d'Eschmoun se balançaient*

et faisaient un murmure, comme les flots réguliers qui battaient lentement le long du môle, au bas des remparts (Thib. 237).

So zeigt uns Thibaudet, sich in die leiseste Bewegung dieser Sprache hineinlauschend, Flaubert als hervorragenden Stilisten. Nun gibt es aber keine Form, die nicht zugleich auch das persönliche Lebensgefühl des Schaffenden ausdrückte; und es scheint uns die Schwäche dieser Stilbetrachtungen, dass die Substanz von Flaubert's Wesen und Werk, die mit den vorausgegangenen Kapiteln in vielen einzelnen Zügen erhellt worden war, nun nicht vom Stil her endgültig erleuchtet und abschliessend zusammengefasst wird, sondern, dass die Analysen eine Insel in Thibaudet's Buch bleiben und Flaubert darin als reiner Virtuose erscheint, für den der blosse Stil eine in sich geschlossene Realität bedeutet.

Sicher ist gerade für Flaubert die Frage nach den seine persönliche Mitte ausdrückenden Elementen denkbar schwer zu beantworten, erscheint doch hier die Welt als Gegenstand mit ihrem absoluten Eigenleben, gleichsam an der äussersten Grenze, am Gegenpol aller «confession», und aus dem vollendet Ausgedrückten jeder persönliche Wille völlig zurückgezogen. Aber gerade deshalb wird die Prüfung des hinter dem «wie» erscheinenden «was» für diesen Künstler besonders wichtig, der Ausschnitt der als Stoff und als Erfahrung grenzenlosen Welt: seine Landschaft, seine Wortwahl, seine Bilder.

Diese Frage nach dem «was» hat D. L. Demorest teilweise zu beantworten versucht in seiner 1931 in Paris erschienenen Thèse *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert.* Mit tadellos genauer Ausführlichkeit geben seine Aufstellungen Rechenschaft über die Metapher, ihr Vorkommen, ihr Gehalt, ihre Ursprungssphäre, in jedem einzelnen Werke des Realisten. Allein auch in diesem grossen Unternehmen tut sich nicht ein Weltbild auf: Die Inventarisierung, von keiner zentralen Vision zusammengehalten, zerfällt in einer allzu grossen Detaillierung, so dass es am Ende scheint, alles sei Flaubert's Welt, alles nehme daran teil, ohne in irgendeine bestimmte Richtung zu weisen. Der mit «comme», «plus que» etc. einbezogene Vergleich scheint das Uebliche zu sein, was uns zugleich mit der «Charakterlosigkeit» des Bildes davon überzeugt, es könne nicht eine Stärke von Flaubert's Stil sein, und Proust behalte immer noch Recht mit seiner Behauptung «Il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore» (Chron. 193).

Wichtig ist indessen, dass die schon von Thibaudet angedeutete Entwicklungslinie sich nun, statistisch belegt, aus Demorest's Buch

unanfechtbar herausschält. Ein erstes Moment davon ist die Projektion nach aussen: Der im Jugend-Werk noch teilweise nach innen weisende Vergleich gehört gegen das Ende hin immer ausschliesslicher nur noch der Aussenwelt an (Dem. 592), so wie Auslegung immer mehr von reinem Geschehen verdrängt wird, «les actes remplaçant l'analyse» (Dem. 600). Parallel dazu geht die Ueberwindung des Bildes überhaupt. Demorest, der oft mit vorläufigen Fassungen vergleicht, vermag hier aus dem Wesen des gestrichenen Bildes auf den Grund des Auslassens zu schliessen. Dazu ein Beispiel aus *Un cœur simple.* Nach dem Abschied von ihrem Neffen betet Félicité in der Kirche. In einer früheren Fassung wird sie so beschrieben: *à genoux, devant le calvaire du bassin . . . immobile, comme on représente les saintes femmes au pied de la croix*, während aus der definitiven Fassung dieser Vergleich gestrichen ist. Demorest bemerkt dazu: «Evidemment l'image dépasse la personne, quoiqu'elle soit bien une sainte femme, mais aussi, incontestablement elle trahit la sympathie de l'auteur, qu'il essaie de trop cacher, dans la forme définitive, sous l'apparence d'une impersonnalité légèrement ironique» (Dem. 583). Hier greifen wir den Kampf gegen das Selbst um einer durch keinen Affekt verschleierten reinen Aussage der unbedingten Wirklichkeit willen gleichsam mit Händen. —

Diesen Begriff der unbedingten Wirklichkeit ergründet eine im Jahre 1934 erschienene Arbeit, die nun gerade den bei Thibaudet fehlenden letzten Ausblick auf den Hintergrund von Flaubert's stilistischer Vollendung, und nur diesen, öffnen will.

Es ist diejenige Paul Binswangers, *Die ästhetische Problematik Flaubert's,* Frankfurt 1934, die auf Grund der mannigfaltigen, sich immer wieder mit Formproblemen auseinandersetzenden Korrespondenz eine Poetik Flaubert's herausarbeitet.

Einige zentrale Gedankengänge Binswangers sind, stark stilisiert, die folgenden: Im Zentrum von Flaubert's Problematik steht die «bêtise humaine», Phantom, das ihm sein Leben lang nachgeht, an dem hin seltsam sein eigenes unüberwindliches Leiden am Leben schleicht. Sie ist keineswegs eine blosse psychologische Schwäche, ein Manco Einzelner, sondern ein philosophisches Prinzip. Denn «sie tritt als eine ganz allgemeine Erscheinung des Geistes auf, ja sie wird recht die Erscheinung des Geistes, wenn dieser einmal, in sich selbst versunken oder von sich selbst verführt, die Wirklichkeit der Dinge auslässt und dabei sie zu beherrschen sich zutraut.» Dieser von der «bêtise» besessene Geist «hat von den Dingen der Wirklichkeit nur individuelle, zeitliche, «perspekti-

vische» Auffassungen, er will dem Leben von sich aus an die Wurzel, drängt ihm einen Sinn auf, den die Wirklichkeit der Dinge von sich aus immer refüsiert» (Bin. 42).

Damit hat Binswanger die «bêtise» definiert als Herausgetretensein aus der vollen ursprünglichen Wirklichkeit der Welt um eines Standpunktes, einer Meinung willen, und er sieht dies zusammengefasst in dem vielzitierten Satz *La bêtise consiste à vouloir conclure* (Bin. 60). *Conclure,* einen Grund setzen, einen Anfang und ein Ende, verfälscht das Dasein bis in alle Fasern hinein; denn: *Nous serions Dieu, si nous tenions la cause. — Nous sommes un fil et nous voulons avoir la trame,* sagt Flaubert (Bin. 143).

Das Negative der «bêtise» weist durch sich selber auf das eigentlich Existenzielle dieser Welt hin. Binswanger sieht es ausgedrückt in dem Begriff des «ensemble irrévélé», das er so auslegt: «Bevor etwas eintritt in die Sphäre des Religiösen, Politischen etc., in den Horizont der Gegenwart oder der Geschichte, zuvor ist es noch einmal freie, unveräusserte Tatsache und reine existenzielle Tatsächlichkeit. Dieses «Zuvor» zeigt die Dinge «so wie sie sind» jenseits aller Meinungen und Beziehungen, welche die menschliche Person jeweils zu sich und zu den Dingen einnimmt» (Bin. 117).

Hier liegt nun Flaubert's Auffassung vom Dichter begründet: Er ist der, welcher die Intuition hat der unbedingten Wirklichkeit und diese zugleich als eine immer in jedem Individuum verlorene durchschaut. Dass er das ganze Gegenüber der Dinge in der Wirklichkeit noch aushält und bewahrt, das ist seine einzigartige Freiheit, zugleich aber auch seine ganz eigentümliche Askese. Sie besteht darin qu'*on écrit les faits au point de vue d'une «blague supérieure», sans amour ni haine d'aucun des personnages, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit d'en haut* (Bin. 31), im Verzicht also auf alle persönliche, teilnehmende Unmittelbarkeit.

Von hier aus erhält die oft gesagte Objektivität Flaubert's einen ganz neuen, gesetzmässigen Sinn. Denn hier ist nun erkennbar, dass alle dichterische Subjektivität aus sich selber heraus etwas Unpoetisches sein muss, bedeutet sie doch, dass der Dichter sich nicht in der alles umfassenden Reinheit bewahrt hat, selber einer Bedingtheit, und damit der «bêtise humaine» verfallen ist, daraus aber gerade diese einzigartige Stellung des künstlerisch Schaffenden zwischen Gott und der Welt endgültig verraten hat. Daher tönt die Forderung nach «objectivité» wie ein religiöses Bekenntnis: *On fausse toujours la réalité quand on veut la ramener à une conclusion qui n'appartient qu'à Dieu seul. Nous sommes faits, nous autres, pour la peindre, rien de plus. Soyons religieux!*

(Bin. 152). Das Organ, womit der Dichter die Tatsächlichkeit der Welt erfasst, ist der Stil. Sie in seinem Worte fassend, erlebt er sie erst eigentlich, denn Sehen und Darstellen sind nicht getrennte Vorgänge, sondern das im Letzten Eine, *le style étant à lui seul une manière de voir les choses* (Bin. 78). Daher der unermüdliche, ja frenetische Kampf Flaubert's um die Sprache, weil er in ihr ringt um den einzigen Wert den es gibt, die Wirklichkeit an sich. —

Diese «Poetik» Binswangers will nun keineswegs etwas in sich Beendetes sein, sondern möchte vor allem den Weg weisen zu einer neuen stilkritischen Betrachtung. In einer solchen müsste zutage treten, ob die Existenz der unbedingten Wirklichkeit, — ein Begriff, der uns hier problematisch und der Situation und Zeit Flaubert's kaum entsprechend scheint — hinter den bedingten Erscheinungen durchleuchtet, oder ob sie eine reine Theorie bleibt. Diese Interpretation ist noch nicht geschrieben, indessen werfen Binswangers Untersuchungen schon ein neues Licht auf die vorher besprochenen Arbeiten, was zum Schluss noch in ein paar Hinweisen angedeutet werden soll.

Wie sehr das «éternel imparfait» einer Weltschau entspricht, in deren Zentrum steht *la bêtise consiste à vouloir conclure,* braucht nicht hervorgehoben zu werden. Und leicht wird daraus auch die von H. Friedrich (p. 137) festgestellte Unterdrückung aller Kausalitäts- und Finalitätspartikel in Flaubert's Sprache begreiflich, und das sie ersetzende, alles gleichmütig in alles überleitende, die Dinge weder nach Ursache noch Folge verbindende *et.* Auch die «coupe» stellt so die Dinge fremd und beziehungslos nebeneinander, Ausdruck der dumpfen Unbekümmertheit alles Seienden. Dem entspricht die — von Thibaudet (p. 213) gezeigte — Komposition von Flaubert's Roman: auch sie ist gleichsam imperfektisch, ohne Anfang und Ende, nichts als eine lose Folge von «tableaux». Denn jede dramatisch zugespitzte, spannungsvoll auseinander entwickelte Handlung wäre eine Fälschung und Inszenierung des Lebens. Dieses Lebens, das in Wirklichkeit zerrinnt, ohne Pointe, ohne Kontrapunkt, wie das Leben Félicité's, der Magd. So fehlt auch dem Satz jede Pointe und im Gegensatz dazu tritt der Adverb-rejet auf: *Et les petits glandes rouges de la bordure tremblaient à la bise, perpétuellement* (Education, 12). Nachdem der Satz schon beendet schien, schliesst sich noch das Adverb daran; indem dieses aber zum früher stehenden Verb gehört, weist es gleichsam rückwärts, wirft die Bewegung wieder zurück und

wirkt so der Linearität und Zielstrebigkeit des Satzes, dem *conclure* entgegen. Verstärkt wird dieser Eindruck des nirgends hin endenden Satzes durch das häufige Auftreten von Durativ-Adverbien, wie in dem oben stehenden Beispiel, oder etwa in einem von Proust zitierten Satze: *Une lampe en forme de colombe brûlait dessus, continuellement* (Chron. 203).

Auffallend häufig sind auch die Verben, die auf das Endlose hinweisen. Schon im zweiten Satz der *Education* heisst es am Ende des Abschnittes: ... *tandis que la cloche, en avant, tintait sans discontinuer.* Fremd berührt uns das *discontinuer* in diesem Zusammenhang; aber als hätten *sans cesse, sans interruption* etc. noch zu viel vom Begriffe des Aufhörens, steht es da, auch für den nur flüchtig Hinhörenden den Eindruck des Fortdauerns wahrend. Ein anderer Abschnitt beginnt: *Des champs moissonnés se prolongeaient à n'en plus finir,* um zu enden in dem ... *et les petits glandes rouges de la bordure tremblaient, perpétuellement* (Education, 12). *Trembler,* eine endlose Bewegung an Ort ausdrückend, begegnet auffallend oft. Neben ihm stehen *balancer* und *flotter: Des femmes,... dont les voiles flottaient au vent, défilaient près de lui... avec un balancement insensible* (Education, 33). *Les réverbères se balançaient, en faisant trembler sur la boue de longs reflets jaunâtres* (Education, 34).

Beachtenswert ist zudem vor allem, dass diese Durativ-Ausdrücke immer wieder am Ende der Sätze und Abschnitte stehen. Dadurch erscheinen sie zunächst einmal hervorgehoben und gestehen so ihre Wichtigkeit für Flaubert's Welt ein. Indem so aber gerade dort, wo der Satz zu Ende geht, das Unaufhörliche gesagt wird, überbrücken sie vor allem den syntaktischen Einschnitt, klingen noch ins Kommende hinüber: «l'étroite, l'hermétique continuité du style», die schon Proust an ganz anderen Mitteln gezeigt hat, ist auch damit hergestellt.

In naher Beziehung dazu steht der lückenlose Raum, jene Beschreibung in «tableaux», in denen nicht der kleinste Flecken ausgespart bleibt; jenes symphonische *Il faut que ça hurle par l'ensemble;* jenes Prinzip der «vision binoculaire», die die Erscheinungen von beiden Enden her zusammengreift. Wir verstehen dies nun: auslassen im Raum oder in der Zeit hiesse werten, Partei ergreifen; die eigentliche Wirklichkeit aber bedeutet die Totalität der Dinge, nicht mit einem partikulären, ausschliessenden Sinn belegt, nicht in nein und ja gespalten, sondern rein betrachtet, *sans amour ni haine,... comme le bon Dieu les voit d'en haut.* —

So müsste von Flaubert's Lebensgefühl her sein Stil sinnvoll werden. Damit aber würde es sich erweisen, dass dieser nicht ein-

fach eine Schönheit an sich sein will, der gehassten, hässlichen Wirklichkeit entgegengesetzt; dass Schönheit hier nicht mehr etwas rein Dekoratives bedeutet, sondern der Beweis dafür, dass der Ausdruck rein ist, und, losgelöst von allem persönlichen Affekt, nur noch der inneren Bewegung der Dinge selber folgt.

CHRONIK

EINE NEUE WENDE IN DER DANTEFORSCHUNG

Wenn in der *Göttlichen Komödie* nach Carlyle's Ausspruch zehn schweigende Jahrhunderte zum Wort gekommen sind, so ist damit gesagt, wie gross Dante, wie schwer aber auch der Zugang zu seinem Werke ist. Es fragt sich, ob Mittelalter und Neuzeit nicht so weit auseinander liegen, dass nur noch die Dante-Spezialisten mit der *Divina Commedia* etwas anfangen können, solche, die vertraut sind mit mittelalterlicher Theologie, Geschichtsphilosophie, Rechtsmetaphysik, Natursymbolik — mit diesem ganzen ungeheuren Gemenge barbarischer, antiker, christlicher Elemente, dieser zugleich kindlichen und tiefsinnigen Weltdeutung. Es kommt noch dazu, dass es für den modernen Menschen mit seinem hell-rationalen Weltbild nicht leicht ist, ein Werk zu verstehen, das bis in die letzten Einzelheiten von einem mächtigen jenseitigen Glauben durchpulst ist; ein temperamentvoller Danteverehrer hat sich sogar zur Behauptung verstiegen, dass nur ein Katholik, der zugleich Florentiner sei, die *Divina Commedia* richtig lesen könne. (G. Papini, *Dante vivo.* Firenze 1933.) Was bleibt dem gewöhnlichen, glaubenslosen Menschen übrig, als den grossen Dante'schen Bau wie eine vorzeitliche Ruine zu betreten, um da und dort im zerfallenden Gemäuer eine lyrische Blüte zu pflücken?

Kein Geringerer als Benedetto Croce hat den Mut gehabt, sich zu dieser Haltung offen zu bekennen und sie mit genialer Konsequenz durchzuführen, indem er in seiner Erklärung der *Göttlichen Komödie* (*La Poesia di Dante.* Bari 1921) streng scheidet zwischen dem theologisch-philosophischen Gerüst und dem blühenden Rankenwerk der Poesie.[1] Doch in dem Kampf, der um die Begriffe

---

[1] Siehe auch Mario Rossi, *Gusto filologico e gusto poetico. Questioni di Critica dantesca.* Bari 1942. Der Croce'sche Gegensatz zwischen „Gerüst" und „Poesie" wird hier scharfsinnig vertieft zu einer „dialektischen" Einheit, die aber bei Rossi nicht zur lebendigen, dichterischen Einheit zusammenwächst.

«Struttura» und «Poesia» entbrannte, zeigte sich bald, dass Croce's Haltung weder dem Werk Dante's noch dem heutigen Menschen gerecht wird. Luigi Russo hat in seinem Sammelband: *Problemi di Metodo critico* (Bari 1929) unter dem Titel: *Il Problema della Genesi e dell'Unità della Divina Commedia* die Frage auf einen neuen Boden gestellt. Er zeigt, dass bei Dante das Weltanschauliche wie das Lyrische in der gleichen schöpferischen Glut zur Einheit verschmolzen wird. Es mögen wohl aus dem Ganzen einzelne unverarbeitete Blöcke herausragen — auch Homer hat gelegentlich geschlafen — aber dann handelt es sich nicht um Struktur im Gegensatz zu Poesie, sondern ganz einfach um Nichtpoesie; man hat es mit gelungener oder nicht gelungener Formung zu tun, mit einer Frage, die nur durch Stilkritik zu lösen ist. G. Zonta in *La Lirica di Dante* (*Giorn. Stor. Lett. ital.;* Suppl. n. 19—21. 1921) und G. Contini in seiner vorbildlichen Ausgabe der *Rime* (Torino 1939) haben an den Gedichten Dante's den Erweis gebracht, dass durch formale Analyse der Zugang zur Dante'schen Welt weitgehend freigelegt werden kann.

Wenn hier von der «Poesia» her der Weg zu einem strukturellen Verständnis Dante's gebahnt wurde, so ist in neuster Zeit von der «Struttura» her die Verbindung zur Poesie in unerwarteter Weise neu geschaffen worden. Bahnbrechend war nach der politisch-sozialen Seite der Entwurf von Francesco Ercole, *Le tre Fasi del Pensiero politico di Dante* (*Giorn. Stor. Lett. ital.;* Suppl. n. 19—21. 1921).[1] Der Hauptstoss kam aber von der philosophisch-theologischen Seite. Bruno Nardi hat in seiner letzten Publikation: *Dante e la Cultura medievale* (Bari 1942) den Dichter der *Göttlichen Komödie* durch die genaue Feststellung seines Verhaltens zu seinen Quellen von der Umklammerung des Weltanschaulichen befreit. Gerade die Erneuerung mittelalterlich-katholischer Tradition, die im Neuthomismus geschah, brachte die Gefahr mit sich, dass man die grosse Figur Dante's für theologisch-philosophische Zwecke einzuspannen versuchte, indem man ihn auf einen integralen Thomismus oder sonst eine weltanschaulich bestimmte Position festlegte (Mandonnet, Busnelli, Pietrobono, Valli). Bruno Nardi zeigt nun, wie Dante in einer Reihe von grundlegenden Fragen seine menschliche und dichterische Originalität zu wahren weiss. Eines der wichtigsten Ergebnisse seiner Untersuchung ist, dass Dante an entscheidender Stelle sich auf Averroes gegen Thomas von Aquin stützt, was nichts Geringeres bedeutet, als dass hier gegenüber einer institutionell verfestigten

---

[1] Siehe auch F. Ercole, *Il pensiero politico di Dante.* 2 vol. Milano 1927–28.

Autorität das Bewusstsein von der Autonomie des Menschen und seiner Unmittelbarkeit zu Gott durchbricht.

Diese entscheidende Wendung der europäischen Geistesgeschichte hat mit unwiderstehlicher Meisterschaft und Grazie, gestützt auf ein profundes Wissen Etienne Gilson ins volle Licht gerückt. (*Dante et la Philosophie.* Paris 1939.) Indem er einige Ueberspitztheiten Nardi's temperiert, arbeitet er um so deutlicher den wesentlichen Punkt heraus: dass Dante wohl eine hierarchische Stufung der Lebensbereiche anerkennt, dass aber für ihn im Gegensatz zu Thomas von Aquin die Wertstufung niemals zu einer Rechtsstufung wird. «Chez saint Thomas, toute hiérarchie de dignités est en même temps une hiérarchie de juridictions, au lieu que, sauf s'il s'agit de Dieu, une hiérarchie de dignités n'est jamais pour Dante une hiérarchie de juridictions» (p. 153). «Dante est formel sur ce point auquel toute sa doctrine est liée: *non potest dici quod alterum subalternetur alteri* (III, 12). Ainsi, de même que le pape n'a personne au-dessus de lui en tant que pape, l'empereur n'a personne au-dessus de lui en tant qu'empereur, ni l'homme sage en tant qu'homme. Personne, entendons-le bien, en ce monde. Car Dieu est le terme et l'autorité suprême qui règle, mesure et juge toute substance et toute relation» (p. 189). Diese goldene Regel erlaubt Gilson nicht nur, die Feinstruktur der Dante'schen Welt in bisher ungeahnter Klarheit aufzuhellen, sondern den Nachweis zu erbringen, dass Dante gerade durch die saubere Trennung der Daseinsschichten einen neuen Entfaltungsraum für den Menschen schafft. Dante's Persönlichkeit tritt uns hier in ihrer ganzen brennenden Realität entgegen. Damit wird auch der Zugang zu seiner Dichtung wunderbar geöffnet.

Und so stehen wir vor der zentralen Aufgabe: die Vision Dante's in ihrem dichterischen Ausdruck zu erfassen. In diese Richtung weist uns Michele Barbi, der jüngst verstorbene Herausgeber der *Studi danteschi* und Verfasser des unentbehrlichen Dante-Büchleins: *Dante. Vita Opere e Fortuna* (Firenze 1933).[1] In seinen *Nuovi problemi della critica dantesca* IV (*Studi danteschi* 23 [1938], p. 5) gibt er die Parole aus für die neue Wendung der Dantestudien: «Ciò che importa sopratutto è intendere la poesia di Dante». Er spricht strenge Worte über diejenigen, die sich auf Nebengeleise verlieren, «che s'ingolfano in loro costruzioni ingegnose, attraverso le quali credono di cogliere chi sa che significati più profondi nell'opera di Dante, mentre non fanno che in-

[1] Siehe auch F. Schneider, *Dante. Eine Einführung in sein Leben und Werk.* Weimar 1935.

dulgere ad un loro spirito sistematico assolutamente estraneo, e talvolte addirittura repugnante, al pensiero ed alla creazione del poeta».

Nachdem T. S. Eliot, in seiner kurzen Einführung in die *Divina Commedia* (*Dante.* London 1929) eine vielversprechende Probe strukturell-lyrischer Interpretation gegeben hat, nahm ein deutscher Forscher, Hugo Friedrich, den Ruf Barbi's auf und wagte in seinem Buch *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie — Francesca da Rimini* (Das Abendland. Frankfurt 1942) den Versuch, die Danteerklärung auf die neue Basis zu stellen. Er will zunächst nur einen Kommentar zum fünften Infernogesang geben, aber, da er sich klar darüber ist, dass bei Dante jeder Teil nur vom Ganzen her verstanden werden kann, richtet er von vornherein den Blick auf den gesamten Zusammenhang. «Nur die Deutung ist echt, die alles getan hat, was zu tun ihr notwendig erscheint. Dies aber geschieht, hier bei Dante wie vor jedem Text, allein dadurch, dass das Verstehen den Schritt vom Einzelnen zur nächst höheren Einheit und von da aus zum Ganzen macht... Ueber das Ganze der Dichtung aber wölbt sich das Ganze der Welt, in der es entstanden ist» (p. 5). Die wirkliche Welt ist für den mittelalterlichen Menschen eine objektive Rechtsordnung. Auf ihr beruht das Gefüge des Alls und des Einzelwesens. Dieser Ordnungsgedanken ist für Dante am lebendigsten verkörpert in der menschlichen Gesellschaft, der *humana civilitas.* «Hier zittert sein persönlichster Nerv» (p. 89). Die Verletzung der Norm unterliegt aber nicht einer bloss äusserlichen juristisch-dogmatischen Sanktion. Sie trägt ihre Strafe in sich selbst. Sie führt zur inneren Zersetzung der leiblich-seelischen Einheit im einzelnen Menschen und zur Verstörung des sozialen Zusammenseins. So wird sie zur ewig schwärenden Wunde. Das ist Hölle. Darum ist der Vergewaltigung des Lebens gegenüber kein sentimentales Mitleid am Platz. Alles Geschehen spielt sich bei Dante nicht in einer psychologischen Gefühlssphäre ab, sondern in einem objektiven Zusammenhang, in dem das Erkennen zur Läuterung und zur Verwandlung, zum Reinwerden des Herzens und Schauen Gottes wird. Das ist Purgatorio und Paradies. Von hier aus versteht man, dass das «Weltanschauliche» nicht vom «Lyrischen» getrennt werden kann, und dass der Blick für die «Struktur», für die sich zersetzende und regenerierende Rechtsordnung ein ebenso erschütterndes Erlebnis sein kann wie irgend ein privater Liebesgram.

Aus diesen Grundbestimmungen ergibt sich ohne weiteres, dass nicht nur das Bildhafte und Stimmungsmässige eines Wesens oder Vorgangs, sondern das Exemplarisch-Normhafte dieses Wesens

und Vorgangs jeden schöpferischen Prozess zuinnerst mitbestimmt. Besonders aufschlussreich sind in dieser Hinsicht die weitgespannten Ausführungen Friedrichs über die Bedeutung des antik-mittelalterlichen Exemplums. Dass auch in die grossen Dante-Komplexe: die Auffassung der Liebe, die politischen Ideen, die Sprachtheorie, die psychologischen und kosmischen Fragen ein neues Licht fällt, ist nicht verwunderlich; beglückend ist, zu sehen, wie sich hier eine innere Uebereinstimmung mit der neusten Danteforschung ergibt, die um so überzeugender wirkt, als Friedrich die letzten Publikationen Nardi's und Gilson's noch nicht einsehen konnte. Was aber sein eigenster Beitrag ist, wird an der Interpretation der Francescaepisode deutlich: die organische Verbindung historisch-philosophischer Betrachtung mit formaler Analyse. Hier ist keine Trennung mehr zwischen Struktur und Poesie. «Die Einzigartigkeit der *Göttlichen Komödie* ergibt sich aus dem vollendeten Gleichgewicht von ideeller Befruchtung und künstlerischer Schöpfung» (p. 66). Der Francescagesang steht am Schluss der Betrachtung vor uns in seinem zwiefachen Gesicht: «als die Dichtung der grossen menschlichen Liebe und als der Ort der grossen metaphysischen Schuld. Ohne Brunst und Geilheit ist diese Liebe der Francesca, und auch keine blosse Zutat zu ihrem Wesen. Francesca ist ganz in ihr und nur durch sie, und eben in ihrer Liebe wurde sie zur Frau... Die Dichtung lässt ihr die Zartheit innigster Weiblichkeit, gleichnishaft umflattert von den Tauben und umweht von der zum Hauch gedämpften Luft. Dies verschweigende Hinhalten des Urteils, dies störungslose Ausbreiten einer ganz in sich selbst versunkenen Liebe, bei der das, was Strafe ist, wie eine weinende Seligkeit erscheint, dies Blühen eines unerschöpflichen Herzens: das ist das Erschütternde, Humane, aus der strengen Architektur des Ganzen Heraustretende. Aber die Architektur, der Ort, ist da. Und wie alles, was ist, in diesem Weltbild nur als ein Gerichtetes, Gestuftes gedacht werden kann, so auch Francesca. Sie ist in der vollen Wirklichkeit des Menschlichen da, aber sie ist es auch nur als eine Gerichtete... Francesca ist keine Julia, die an der feindlich-unverständlichen Welt zugrunde geht. Sie geht vielmehr zugrunde an der Unvereinbarkeit des nur innerweltlich sich wollenden Menschseins mit der umhegenden metaphysischen Ordnung» (p. 198). «Welches innere Mass muss er besessen haben, — sagt Friedrich von Dante am Schluss seines Buches, — dass er diese Spannung aushielt: ganz im Menschlichen aufgehen und es dennoch wieder richten zu können!»

Wenn man aber den ganzen Gewinn aus der Friedrichschen Position und der neuen Wende in der Danteforschung ziehen

will, muss man noch einen weiteren Schritt tun. Man muss sich zunächst klar sein, dass die Spannung zwischen «Struttura» und «Poesia», zwischen dem umfassenden Weltgefüge und der menschlichen Quellhaftigkeit nicht eine Spezialfrage für Danteforscher, sondern die Grundspannung des Daseins überhaupt ist.

Wie schwer es ist, die Spannung zwischen dem objektiven Zusammenhang des Ganzen und der innigsten Lebendigkeit des Einzelnen auszuhalten, dafür ist allerdings die Danteforschung ein sprechendes Exemplum. Das lässt sich um so leichter verstehen, als der Dichter selber in einer so grossen Spannung lebt, dass er zuweilen seiner eigenen «Struktur» verfällt, dann verdecken starre Gerüstteile den lebendigen Bau, und immer wieder muss er in einem eruptiven Durchbruch des Persönlichen sich freie Sicht verschaffen. Wie vielmehr müssen die Danteforscher in die eine oder andere Einseitigkeit geraten, so dass sie entweder den geistigen Zusammenhang, das metaphysische Weltganze zur gläsernen dogmatisch-theologischen Abstraktion erstarren lassen oder dann das Individuell-Menschliche überbetonen und es bald zu einem massiven Realitätsklumpen verfestigen, bald in verfliessende Gefühligkeit auflösen. So wird die Danteforschung zu einem Spiegelbild der europäischen Tragödie.

Nachdem Croce den spekulierenden Dante-Metaphysikern gegenüber den Reiz des Einzelnen wieder ins Licht gerückt hat, kommt die Reaktion der neuesten Dantestudien. Schon geht sie aber über die Mitte hinaus, und es bildet sich über dem in Schöpfungsluft atmenden Weltbild eine dünne dogmatische Eisschicht. Gerade weil Friedrich den Sinn für die umfassende Spannung geweckt hat, spürt man um so deutlicher bei ihm die leise Erstarrung. Er hat sein ganzes Werk auf einer seltsamen Konstruktion aufgebaut, indem er in der *Göttlichen Komödie* Dante den Wanderer von Dante dem Dichter unterscheidet. Der Wanderer hat nur eine ferne Ahnung vom Ziel, er muss von Erfahrung zu Erfahrung gehen, bis er am Ende das Ganze erfahren hat. Während der Fahrt bleibt er im stückhaften Erkennen befangen. Erst am Ziel sieht er den grossen Zusammenhang. Der Dichter aber hat schon von Anfang an die Vision des Alls, und darum steht für ihn die Konstruktion des Ganzen zum voraus fest. «Das Werk ist vom Ziel her geschrieben, das im Dichter keine Ungewissheit mehr besass und nicht mehr in Phasen des Wegs zerfiel» (p. 12). «Erst im Ganzen, und das heisst am Ende, wo das, was in den Teilen in Zeit und Raum auseinander trat, als Einheit und in seiner Ordnung sichtbar wird, sind der Dichter und der Wanderer ein und derselbe Geist» (p. 2).

So bestechend beim ersten Anblick diese Annahme ist, so verhängnisvoll kann sie in ihren letzten Konsequenzen für das Verständnis Dante's, ja für das Verständnis der Dichtung und des Menschenlebens überhaupt werden. Der höhere Wertakzent fällt bei Friedrich nicht auf den Wanderer, sondern auf den Dichter. Planung und Wissen des Dichters sind, weil sie von Anfang an das Ganze haben, höher als das Verhalten und das Wissen des Wandernden» (p. 1). Mit andern Worten: derjenige, der den fertigen Plan, die in sich geschlossene und verfestigte Konstruktion im Kopfe hat, soll höher stehen als derjenige, der im Fluss des Schaffens Stück um Stück seine innere Vision in äussere Sichtbarkeit verwandelt und erst in der Bewegung des Formens ihrer gewahr und gewiss wird! Eigentlich hängt alles im Himmel wie auf Erden daran, dass hier der Akzent richtig gesetzt wird. Denn alle Lebensdeutung und Lebensgestaltung wird bis in die kleinsten Einzelheiten dadurch bestimmt, dass man auf der einen oder andern Seite steht. Im einen Fall wohnt man in einer fertigen Welt mit massiv gebauten Stockwerken: Unterwelt, Menschenwelt und Ueberwelt, mit goldenen Scheunen im Himmel, wo die reinen Ideen bereit liegen von Ewigkeit her und als Pfand herabgelassen werden in die trübe Erdenwelt, damit ihr Anblick in edlen Herzen das Heimweh nach der überirdischen Behausung des Geistes erwecke. Die Erde wäre dann nur eine vorläufige Welt, wo sich die Reinen von den Unreinen scheiden, die einen zur Höhe steigend, die andern zuletzt zur Unterwelt hinabsinkend. Im andern Fall lebt der Mensch in einer ewig aktuellen Welt, auf dem eigentlichen Schauplatz alles Geschehens, wo Himmel und Hölle ihren Kampf austragen und in jedem Augenblick das Drama der Fleischwerdung des Wortes in seiner ganzen Spannung sich ereignet, wo das schöpferische Werden wohl vom Geschiebe der erstarrten Abfälle und Zersetzungsprodukte beschwert und gehemmt wird, aber immer wieder durchbricht zum Ganzen hin.

Darum ist Dante's Dichtung so weltbewegend, weil sie die ganze Welt, das Diesseits und Jenseits, Himmel, Erde und Hölle umfasst, und dennoch in Bewegung bleibt. Wie der Wanderer jederzeit das Weltall um sich hat, so ist der Dichter immer unterwegs. Dante's Dichtung ist immer fliessend, sie hat in jedem Vers etwas im Augenblick Aufleuchtendes, oft sogar etwas Improvisierendes, man wird von einer unaufhaltsamen Strömung hingerissen und erlebt in einem immer aktuellen Prozess, wie sich Einzelgeschehen im Einzelgeschehen in die immer mehr sich vollendende Weltvision einreiht. Wohl fand Dante als mittelalterlicher Mensch ein grossartig geschlossenes Weltbild vor, er war dadurch von vorn-

herein auf Ganzheit und architektonische Vollendung ausgerichtet, er eignete sich aber Teil um Teil diese Ueberlieferung an, ergänzte, was fehlte, aus eigener Vollmacht, entdeckte Unerschlossenes, setzte neue Akzente und schuf so eine dichterische Vision von wundersam persönlichem Gepräge. Ein solches Werk kann aber nicht als die abgeklärte Rückwärtsschau eines Vollendeten entstanden sein, wie es die alten Danteforscher wahr haben wollten, sondern es wuchs in der dramatischen Bewegung eines hochgespannten und darum um so tiefer zerklüfteten Lebens.

Nur wer sich so wie Dante in die Hochspannung einer bewegten Wirklichkeit, in die Tragik und Verheissung der Verwirklichung stellt, kann erfassen, wie wirklich die Wirklichkeit ist. Und das heisst, dass das Vergängliche nicht «nur ein Gleichnis», nur ein Hinweis ist, ein Wegweiser, der an sich keinen Wert hat und nur dazu da ist, auf ein Ziel hinzudeuten, sondern dass jedes Wesen jetzt und hier *ist,* und *weil es ist, was es ist,* zum Zusammenhang der Welt gehört, welcher Zusammenhang ohne dieses Einzelne nie ganz und vollkommen sein könnte, — dass aber auch das Einzelne vom Ganzen her seinen Sinn und Wert bekommt und ohne dieses Ganze eine arme verlorene Einzelheit im luftleeren Raum wäre. So fällt ein ungeheurer Realitätsakzent auf die Wirklichkeit des Menschen.[1] Das Diesseits ist nicht um des Jenseits willen da, sondern das Jenseits um des Diesseits willen. Das Diesseits ist nicht der Vorhof des Jenseits, sondern das Jenseits der ewige Horizont des Diesseits. In einem einzigen Vers hat Mallarmé das für jede Dante'sche Gestalt geltende Gesetz der *Göttlichen Komödie* ausgedrückt:

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change.

Wie soll aber der heutige Leser diesen Schöpfungsprozess, der wohl zu den grössten der Menschheitsgeschichte gehört, nacherleben? Kann nach dem gleichen Formgesetz ein kubistisch erstarrtes und verschobenes Bild Picasso's und ein harmonischer Kosmos wie der Dante's erfasst werden? Muss ein Mensch, der Picasso liebt, nicht eine Weltordnung ablehnen, die nach strenger reiner Norm aufgebaut ist? Muss man am Ende doch ein Altflorentiner und Katholik sein, um die *Divina Commedia* zu verstehen?

Man müsste es wohl, und es gäbe keine Brücke von Dante zu uns, wenn die Norm, an der Dante und Picasso gemessen werden, ein bloss traditionell festgelegtes Schema wäre. Wenn aber das Norm-

---

[1] Siehe Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt.* Berlin 1929.

hafte ein lebendiges Organ der Seele, ein feiner, zitternder Kompass des Lebens, der innerste Nerv des Geistes ist, dann ist es wohl möglich, Dante und Picasso zusammen zu sehen und jede Formgestaltung von innen her zu erleben. Dafür zeugt aber das «Königsrecht des Geformten» (J. Burckhardt). Wo durch innere Formkraft menschliches Bild und menschliches Schicksal gestaltet werden — unter welchem Himmelsstrich und in welcher Weltepoche auch immer — da entsteht nach ewigen Lebensgesetzen ewig lebendige Form, und solche Form ist in jeder Zeit für jeden Lebendigen erkennbar. Weil also die Norm selber die innere Form des Lebens ist, darum ist es möglich, dass der Wanderer, in jedem Augenblick bewegt, dem Ganzen zustrebt, ohne dass der Dichter nach einem fertigen Plan seine Bahn vorher bestimmt; darum ist Poesie lebendig wachsende Struktur und Struktur zu innerst vibrierend von Poesie.

Das neu zu zeigen im Einzelnen und im Ganzen, ist die Aufgabe des heutigen Danteerklärers.

Theophil Spoerri.

FRIEDRICH KARL SCHUMANN, *GESTALT UND GESCHICHTE* (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie. Heft 6. Leipzig 1941).

Es ist ein Zeichen der Zeit, dass die Wissenschaft, nachdem sie sich auf die äussersten Aeste hinausgelassen hat — was sie mit gutem Gewissen immer wieder tun soll — heute leidenschaftlich zur Mitte und Einheit strebt. Diesen Zug der neuesten Forschung, der sich um den Begriff der Gestalt krystallisiert, veranschaulicht nichts so deutlich wie die Tatsache, dass in der gleichen Reihe von Abhandlungen zwei äusserlich so verschiedene Studien erscheinen können wie die von Paul Niggli, *Von der Symmetrie und von den Baugesetzen der Kristalle* und die von F. K. Schumann, *Gestalt und Geschichte.*

Der Reichtum dieser letzteren Schrift lässt sich nur andeutend wiedergeben; auf engstem Raum öffnen sich die weitesten Perspektiven. Wenn man sich fragt, wie geschichtliche Gestalt aussieht, verglichen etwa mit einer mathematischen Figur oder einem Naturgebilde, so merkt man mit Erstaunen, dass man das Eigentliche daran nicht sieht. Das hängt damit zusammen, dass sie nicht etwas Abgeschlossenes, sondern etwas Geschehendes, eben Geschichte ist. Der Mensch als der Träger der Geschichte ist nie fertige Gestalt, sondern immer vorweg sich suchende Gestaltung. Er ist von Anfang an da — «Nous sommes pour ainsi dire, innés à

nous-mêmes» (Leibniz). — und geht doch ständig über sich hinaus — «L'homme passe infiniment l'homme» (Pascal).

Diese seltsame Unabgeschlossenheit zeigt sich auch in dem fliessenden Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft. Geschichte hat mit Gemeinschaft zu tun. «Geschichtlich im strengen Sinn ist nur die im Selbsterfassen sich verwirklichende Gemeinschaft.» Diese Selbsterfassung vollzieht sich in den geschichtlich «grossen» Individuen. In ihnen schiesst sozusagen der Kristall der Gemeinschaft an. Sie sind «symbolisch», «exemplarisch» für die Gemeinschaft, aus der sie sich erheben, und wirken gestaltbefreiend auf sie zurück, — «das in ihnen bewusst sich selbst Erfassende entbindet und löst das in den übrigen Gliedern der Gemeinschaft Schlummernde und träumerisch Webende, und durch diese Rückwirkung reift die das Ganze zu sich bringende geschichtliche Gestalt».

Dieser vorweg geschehende Prozess der Selbsterfassung tritt am vollendetsten im Wort zutage. So mündet ganz natürlich die Schumann'sche Betrachtung in eine Phänomenologie der Sprache. Das Wort ist werdende, wirkende Gestalt; sein Wesen erschliesst sich am ursprünglichsten im «Tätigkeitswort». Darum ist das Verbum die beweglichste, am reichsten ausgestaltete Wortform. In den drei Personen des Verbums treten die drei Grundfunktionen des Wortes und damit die drei Dimensionen der Geschichtlichkeit in Erscheinung: die Funktion des *Bezeichnens* in der dritten Person, die dem Menschen hilft, sich in der Welt der Dinge zurecht zu finden — die Funktion des *Ausdrucks* in der ersten Person, die den Menschen durch Selbstaussage auf die grenzenlosen Strassen der Seele führt — die Funktion der *Anrede* in der zweiten Person, wo das Wort seinen tiefsten Sinn erreicht, indem es zwischen Du und Du personhafte Gemeinschaft stiftet. Quer durch alle drei Funktionen aber geht die vierte Funktion, die des *Bejahens und Verneinens.* «Die Entscheidung, die Frage, das Ja und Nein am Sein des Menschen, sind Momente, die das Sichabschliessen, Sichvollenden des menschlich Gestalthaften verhindern, weil sie selbst nicht gestalthaft sind, sondern das Gestalthafte innerlich begrenzen und eben dadurch wieder bestimmen. Der Mensch ist immer am Ja und Nein zerbrechende und doch an ihm immer neu sich abstossende und suchende Gestalt.»

Das Geschehen der Geschichte wird erst durch das Wort verstehende Historie, und nur in dieser bewussten Selbsterfassung kommt die Geschichte zur vollen Geschichtlichkeit.

«Ils bâtissent la ville, mais il faut quelqu'un pour le dire, sans quoi la ville n'est pas bâtie» (C. F. Ramuz).

Theophil Spoerri.

PRIÈRE ET POÉSIE CHEZ PÉGUY

Dans une récente étude, M. Henri Guillemin [1], définissant l'essence du théâtre de Charly Clerc, écrit quelques lignes propres à éclairer le problème des «mystères» modernes. Elles contribuent indirectement à la recherche du «vrai» Péguy.

«Des *mystères;* autrement dit des pièces où le surnaturel intervient constamment, ou plutôt qui se jouent sur deux plans à la fois — comme la vie. Il y a nos actes ici-bas, et il y a leur ombre portée, à mesure, qui les accompagne sur l'écran de l'éternité; une ombre que rien n'efface. L'acte accompli, la parole dite, pour jamais les voilà inscrits sur les registres de l'infini. Et l'environnement des présences; et tous ces morts, ou tous ces anges, ou tous ces esprits de l'abîme attentifs à notre combat; et, en nous-mêmes, ce murmure de foule... Essayer de rendre sensible ce grand drame où nous sommes pris; nous en procurer une image suffisamment intelligible quoique perpétuellement dédoublée; viser, par les pauvres moyens du théâtre, à la communication d'un secret qui relève de l'ineffable, demeurer sur terre, accessible, et en même temps et sans cesse montrer — ou du moins faire entendre — ce qui est *derrière,* ce que tout cela *signifie;* se mouvoir en somme de la même démarche dans le temporel et dans l'intemporel, dans le concret et dans la durée comme dans l'invisible et dans l'éternel...»

Tous les mots fondamentaux pour l'œuvre de Péguy sont là: — l'environnement des présences, — tous ces morts, — ce murmure de foule en nous-mêmes, — un secret qui relève de l'ineffable, — l'intemporel, qui se confond avec le mot le plus cher à Péguy: l'éternel. —

Aussi bien les rencontre-t-on, les mots très chers, les mots cruciaux, à chaque page de la plus récente étude sur ce poète qui, peu compris de ses contemporains, s'entoure maintenant et toujours plus d'une naissante légende. Je ne fais pas seulement allusion à la mévente de ses œuvres, mais surtout à l'ahurissement de ses plus fidèles amis quand ils reçurent les *Mystères* et *Eve.* Halévy rapporte ce souvenir de Tharaud: «Quand je reçus un matin cet énorme *Cahier* portant ce titre tout nu: *Eve;* quand je l'ouvris et que je vis s'aligner comme à la parade cinq quatrains à la page, et cela pendant quatre cents pages;... quand je vis qu'à la première ligne Jésus-Christ s'adressait à la première femme, commune mère du genre humain et qu'à la dernière ligne il lui parlait encore, j'avoue que je reçus un choc, et qu'en dépit de ma dévotion pour la grande aïeule et pour Péguy, je fus saisi d'épou-

[1] Gazette de Lausanne, No. 311, 1942.

vante.» Et Halévy d'ajouter: «Je me souviens de mon impression, exactement pareille.»

C'est dans le mystère d'une âme en perpétuelle adoration que M. Béguin décèle l'inspiration essentielle du poète de Jeanne d'Arc, dans la lumineuse étude qu'il vient de donner dans le troisième *Cahier du Rhône*. Cahier: mot de Péguy, créé par lui dans cette signification, titre du *Journal vrai*, repris par tant d'entreprises littéraires et d'écoles naissantes. Le poète-typographe eût aimé la belle présentation, presque parfaite, que les éditeurs ont réalisée pour *La Prière de Péguy*.[1]

«Il n'y a pas de différence, sinon de degré, entre le mystique et le simple croyant.» C'est à rechercher ce degré que s'applique le critique. Il ne semble pas que Péguy ait été à proprement parler un grand mystique. «Sa vie intérieure demeure inscrite dans les limites, et aboutit aux formes de la prière la plus traditionelle.» Mais quel croyant! A travers une vie toute chargée de l'électricité des luttes idéologiques si vives dans la France de 1900, la vie du poète est ligne toute droite, où ce qui pour un autre eût été conversion n'est, chez lui, qu'*approfondissement*. Toutefois ce n'est que dans ses quatre dernières années qu'il a manifesté ses sentiments enfin mûris, et cela dans son œuvre poétique. «La prière et la poésie ensemble, d'une même naissance, montent de très loin dans le passé personnel et ancestral.» Non qu'il y eût pour l'auteur des *Mystères* et des *Tapisseries* une franche limite à l'œuvre lyrique. La forme qu'elle revêt n'est pas toujours celle des vers libres ou classiques, sa «prose» n'offre souvent pas moins d'incantation. Mais dès 1910, le socialiste antisociologue se déclare à ses amis *croyant*, et publie *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*.

Sa poésie est toute prière, élan mystique, amour de la représentation catholique de Dieu et de ses anges, et des saints dont l'antique race française est si proche. Patriotisme: valeur aimée du Père parmi les premières. De cet approfondissement, bien des étapes demeurent inconnues; néanmoins, à qui sait lire, «la poésie de Péguy révèle une prière de *triple présence:* présence de Dieu au monde et à l'homme; présence de l'âme à son Dieu; présence de l'homme à son univers». Et tout cela est unité profonde. Qu'on en juge par ces vers, cités en partie par M. Béguin:

> Voici le lieu du monde où tout est reconnu,
> Et cette vieille tête et la source des larmes;
> Et ces deux bras raidis dans le métier des armes;
> Le seul coin de la terre où tout soit contenu.

---

[1] Albert Béguin, *La Prière de Péguy*. Éditions de la Baconnière, Neuchâtel 1942.

Voici le lieu du monde où tout est revenu
Après tant de départs, après tant d'arrivées.
Voici le lieu du monde où tout est pauvre et nu
Après tant de hasards, après tant de corvées.

Voici le lieu du monde et la seule retraite,
Et l'unique retour et le recueillement,
Et la feuille et le fruit et le défeuillement,
Et les rameaux cueillis pour cette unique fête.

Voici le lieu du monde où tout rentre et se tait,
Et le silence et l'ombre et la charnelle absence,
Et le commencement *d'éternelle présence,*
Le seul réduit où l'âme est tout ce qu'elle était.

(Première prière dans la cathédrale de Chartres.)

L'oraison-poème «est le lieu d'éternelle manifestation de l'Esprit qui parle à travers elle; elle instaure à la fois le poète et le monde créé, saisi par sa parole, dans leur commune essence de créature et de témoin de Dieu». Mais de témoin modeste. Le poète est un croyant parmi les autres, il a seulement tenté d'exprimer l'aventure commune de tout chrétien dans la paroisse.

Ce qui partout ailleurs est une rude guerre
N'est ici que la paix d'un long délaissement.
Ce qui partout ailleurs est un affaissement
Est ici la loi même *et la norme vulgaire.*

(Première prière dans la cathédrale de Chartres.)

Comment cette tentative s'est-elle concrétisée dans sa poésie? Le commentateur croit l'avoir saisi grâce à un trait fondamental de l'art de Péguy: *la forme de la litanie.* Si l'on ne peut apercevoir à travers la vie et les œuvres la marque réelle d'aucune extase mystique absolue, du moins est-ce la caractéristique même de son style, que l'incessante répétition. On a comparé sa phrase à une vague, qui, à marée montante, avance sur la plage, recule, et se reprend pour avancer plus loin, inexorablement, jusqu'à son but. Or, pour lui, le but, c'est la totale expression de la pensée jusqu'à épuisement de toute sa sève et de tous les moyens qui y conduisent. On verra dans les vers ci-dessous la progression de la pensée, lente, mais volontaire:

Et Dieu lui-même jeune ensemble qu'éternel
Regardait ce que c'est que la fleur d'un jeune âge.
Et père il regardait d'un regard paternel
Le monde rassemblé comme un *humble village.*

Et Dieu lui-même jeune ensemble qu'éternel
Regardait ce que c'est que la nuit et le jour.
Et père il contemplait d'un regard paternel
Le monde au coin d'un bois jeté comme un *gros bourg.*

Et Dieu lui-même jeune ensemble qu'éternel
Regardait ce que c'est que le temps et que l'âge;
Père il considérait d'un regard paternel
Le monde circonscrit ainsi qu'un *beau village.*

Et Dieu lui-même jeune ensemble qu'éternel
Regardait ce que c'est qu'un tour et qu'un retour.
Et père il contemplait d'un regard paternel
Le monde rassemblé comme un *énorme bourg.*

(Eve.)

Le premier vers de la strophe est suivi d'un vers qui amène chaque fois un élément nouveau: c'est l'élément de *découverte;* le vers III, à peine modifié selon les strophes, ouvre l'alexandrin de résolution, à peine, lui aussi, variable, clos par une image, toujours identique, cependant serrée de plus en plus près. La pensée principale flotte à travers les redites, toujours la même, ou presque toujours la même; mais son cheminement insensible est pourtant bien réel.

C'est ainsi qu'au moyen âge on composait la litanie, par la répétition du concept fondamental, invoquant le nom de Dieu, de la Vierge ou des saints. Ces *redites* marquent dans la prière-poème une constance qui leur donne une grande force, tout en mettant en lumière la partie variable des strophes, en lui prêtant un rapide et vif éclairement. L'invocation proprement dite est constitutive, par sa répétition même, d'un état d'*euphorie,* presque de sommeil, fondamental. L'esprit, surpris par la partie variable de l'oraison, s'y enchante en une «perpétuelle découverte». Bercée par le terme indéfiniment répété avec amour, avec musique, avec poésie, l'âme du croyant se noie dans une béatitude en même temps lucide et ineffable. «Toute invention, toute image prend, dans cette ambiance séparée du monde de nos habitudes, une intensité accrue et une signification qui n'a plus besoin d'être explicite, puisque l'âme plongée dans l'euphorie la perçoit comme naturellement.» Le vocable sacré est la clé de pénétration dans «un pur événement situé dans l'ordre du silence.» Ce silence, cette nuit tant chantée de Péguy. Cette Nuit éternelle dont le jour n'est qu'une brève interruption, cette Nuit, première création de Dieu. Cette Nuit qu'il pressent dans «L'attente d'une mort plus vivante que vie».

Nuit tu es sainte, Nuit tu es grande, Nuit tu es belle.
Nuit au grand manteau.
Nuit je t'aime et je te salue et je te glorifie et tu es ma grande fille et ma créature.
O belle nuit, nuit au grand manteau, ma fille au manteau étoilé
Tu me rappelles, à moi-même tu me rappelles ce grand silence qu'il y avait
Avant que j'eusse ouvert les écluses d'ingratitude.
Et tu m'annonces, à moi-même tu m'annonces ce grand silence qu'il y aura
Quand je les aurai fermées.
O douce, ô grande, ô sainte, ô belle nuit, peut-être la plus sainte de mes filles, nuit à la grande robe, à la robe étoilée
Tu me rappelles ce grand silence qu'il y avait dans le monde
Avant le commencement du règne de l'homme.
Tu m'annonces ce grand silence qu'il y aura
Après la fin du règne de l'homme, quand j'aurai repris mon sceptre,
Et j'y pense quelquefois d'avance, car cet homme fait vraiment beaucoup de bruit.

(Le Mystère de Jeanne d'Arc.)

D'abord les attributs de la Nuit: sainteté, grandeur, beauté; puis une nouvelle invocation. Déjà la pensée part beaucoup plus loin, vers les temps du passé (mais y a-t-il un passé dans l'intemporel?) où seule la nuit était créée. Les qualifications de la nuit ne reprennent que pour annoncer la grande menace de Dieu: — la fin du règne de l'homme —. Les sonorités sont lentes, lourdes, solennelles. Elles se font rudes et sévères quand il s'agit de la sanction: — quand j'aurai repris mon sceptre —. La forme du poème, ici, est le vers libre. Péguy use plus généralement de la litanie. Elle atteint autant de force dans la douceur, que dans la sévérité que nous venons de constater.

Mère, voici vos fils qui se sont tant battus.
Qu'ils ne soient pas pesés comme Dieu pèse un ange.
Que Dieu mette avec eux un peu de cette fange
Qu'ils étaient en principe et sont redevenus.

Mère voici vos fils qui se sont tant battus.
Qu'ils ne soient pas pesés comme on pèse un démon.
Que Dieu mette avec eux un peu de ce limon
Qu'ils étaient en principe et sont redevenus.

Mère voici vos fils qui se sont tant battus.
Qu'ils ne soient pas pesés comme on pèse un esprit.
Qu'ils soient plutôt jugés comme on juge un proscrit
Qui rentre en se cachant par des chemins perdus.

Mère voici vos fils et leur immense armée.
Qu'ils ne soient pas jugés sur leur seule misère.
Que Dieu mette avec eux un peu de cette terre
Qui les a tant perdus et qu'ils ont tant aimée.

(Prière pour nous autres charnels.)

Sans reprendre l'analyse, remarquons les points qui terminent les deux vers initiaux des strophes. Ils donnent une douce sérénité, une acceptation des misérables conditions de l'homme. Brusquement, dans la quatrième strophe, toutes les rimes sont féminines, et le son aigu de «misère» fait relever la tête, alors qu'on se laissait effectivement bercer. Ce relèvement aboutit à la large antithèse de la fin du mouvement.

Chez d'autres poètes modernes, tels que Verlaine, nous dit M. Béguin, la litanie glisse facilement à la magie verbale. Le mot répété y est d'ordre rhétorique: il n'invoque plus une sainte présence. Il vise trop souvent à la persuasion et, qui plus est, à l'effet. Le schéma sonore est gardé, la substance même de la litanie est perdue. Car elle vise, elle, à la concentration et à la suggestion. Les images, inattendues et balancées, défilent devant l'esprit en une marche insensible et tout en même temps précise.

Nous n'avons plus de goût pour le métier des armes,
Reine des grandes paix et des désarmements,
Nous n'avons plus de goût pour le métier des larmes,
Reine des sept douleurs et des sept sacrements.

Nous avons gouverné de si vastes provinces,
Régente des préfets et des procurateurs,
Nous avons lanterné sous tant d'augustes princes,
Reine des tableaux peints et des deux donateurs.

(Quatrième prière dans la cathédrale de Chartres.)

Une rime qui joue un peu sur les mots: armes et larmes; cela dans une strophe très portée, d'une densité extrême. Immédiatement après, des images jetées comme au hasard, des rimes plus dures en -teur, et cet étrange «lanterné». Ainsi, à la concentration succède la suggestion, par l'apport de toutes ces idées de biens temporels qui ne sont que des riens, et doucement l'esprit remonte, avec l'évocation des tableaux d'église et de la peinture naïve et médiévale des donateurs. Il faut y ajouter la magie des rythmes:

Régente des préfets et des procurateurs

peut se scander à l'égal d'un vers latin. Rythme du vers, de la strophe, et l'immense rythme de l'ensemble. Le sens même des mots en est transfiguré. «Ils reçoivent, dit M. Béguin, de leur place dans un mouvement rythmique une part considérable de leur acception momentanée.»

Reine des tableaux peints et des deux donateurs

«Dès lors, ils ne peuvent être intelligibles qu'au lecteur qui s'est laissé gagner par les effets de la sorcellerie sonore.» On ne peut, une fois goûtées, oublier ces strophes *ensorcelantes:*

Nous ne demandons pas que la tige ployée
Soit jamais redressée au livre de nature,
Et que le lourd bourgeon et la jeune nervure
Perce jamais l'écorce et soit redéployée.

Nous ne demandons pas que le rameau broyé
Reverdisse jamais au livre de la grâce,
Et que le lourd surgeon et que la jeune race
Rejaillisse jamais de l'arbre foudroyé.

Nous ne demandons pas que la branche effeuillée
Se tourne jamais plus vers un jeune printemps,
Et que la lourde sève et que le jeune temps
Sauve une cime au moins dans la forêt noyée.

Enchâssée dans la rime majeure en -oyé, toute la pensée oscille du monde réel au monde de l'âme, de l'objet au symbole, et ce balancement est quasi insensible. Péguy chante *à fleur d'âme* et nous entraîne avec lui dans son immense et douloureux amour, où toute sa révolte temporelle bout et lutte dans sa volonté de *dépossession.* Face à la grâce. Là se surprend cet effet de lucidité; «dans la continuité de la vaste phrase musicale, où ils sont insérés, l'extrême exactitude, l'incroyable netteté de leur vocabulaire s'impose» pour «tant de vers, de strophes qui, détachés, apparaissent comme imprécis et dénués de signification satisfaisante.» J'irai plus loin que M. Béguin, et je dirai que l'on y surprend souvent une violence, une truculence qui prennent leur pleine valeur dans ces grands mouvements, dans ce *ton* général de l'œuvre auquel Péguy attachait une si nette importance.

Et ce n'est pas de toge et de robe et de toques
Que nous nous couvrirons dans cet abaissement.
Et ce ne sera pas ces porteurs de breloques
Que nous invoquerons pour ce redressement.

Et ce n'est pas du Code et de ses accessoires
Que nous nous couvrirons dans ce recueillement.
Et non plus du Codex et de ses balançoires
Que nous aurons couvert notre dépouillement.

Et nos yeux chercheront pour l'âme candidate
Une autre couverture, un autre couvrement.
Et nos yeux chercheront pour ce recouvrement
Le maternel manteau d'une illustre Avocate.

(Eve.)

L'étude de M. Béguin sur la litanie éclaire à tel point l'œuvre poétique de l'auteur des *Quatre prières dans la cathédrale de Chartres,* qu'elle permet d'entrer de plain-pied dans la compréhension de ces oraisons émouvantes, d'être enfin apte à les pleinement goûter. Certes, ce n'est pas là toute la poésie de Péguy. Je pense aux Sonnets, au thème du Bûcheron, à celui de la Nuit. Ils usent de la répétition, mais dans un mouvement tout de même bien autre. Cette étude est neuve: juvat integros accedere fontes. Par l'impeccable propriété du style, par le don éminent de l'auteur de trouver le mot, la phrase si justes qu'on ne peut que les citer, le lecteur se laisse persuader avec délice, et renonce à élever des objections. Il ne s'intéresse plus à trancher, quant à lui, le différend qui sépare M. Béguin du plus récent biographe de Péguy, son combourgeois Roger Secrétain.[1] Il ne se demande plus si le polémiste de *L'Argent* et d'*Un nouveau théologien,* a, de par sa poésie, accompli l'acceptation du dogme et des sacrements, acceptation que M. Secrétain, après les Tharaud et Halévy, croit n'avoir jamais été envisagée d'une façon définitive par Péguy. Ni encore si Péguy, près d'être mis à l'Index et condamné en cour de Rome en 1914, est, ou n'est pas «hérétique», comme le veut encore M. Secrétain, et comme le dénie l'auteur de *La Prière de Péguy.*

Il reste cette large poésie, admirable et profonde oraison; il reste sa vie, toute d'approfondissement, sa vie de chrétien dans la paroisse. Et devant cette âme si intensément instruite des choses ineffables, si pénétrée de l'Unité mystique de l'Univers, je crois bien que tout homme de cœur eût agi comme Lotte en face de la profession de foi de l'ami vénéré et se fût écrié: «Ah, pauvre vieux, nous en sommes tous là.»

Ce que Péguy eût détesté avant tout, c'est que l'on fût *original* en parlant de lui. Il exigeait de ses amis fidélité et droiture. Il se montrait en cela fort susceptible. M. Béguin, strictement

---

[1] Péguy, *Soldat de la Vérité.* Marseille 1941.

fondé sur les textes mystiques du poète, a su parler de lui avec une intelligence si constructive et un tel respect des textes, qu'il aura posé une pierre d'angle pour l'édification du temple de Péguy, dans lequel la jeunesse française est si ardente, actuellement, à communier.

A. Jeanrenaud.

MISZELLEN

ANDRÉ GIDE: JOURNAL (1931) 14 décembre. (Bibl. de la Pleiade p. 1096.)

Froide à mes mains mais pour elles tiède, je sens, ah! dans cette eau brunie, ces vivantes racines heureuses.

«Je prétendais y avoir obtenu, en dépit de la syntaxe, une construction quasi latinement satisfaisante, parfaitement logique et ne prêtant à aucune ambiguité; disant tout et de manière subtile, émue, amusante et préservant la surprise; une phrase vivante, respectant l'ordre des sensations des réflexions etc. Et le rythme!... Quel rythme!! Je me récitais inlassablement ma belle retorse phrase, le long du jour, m'émerveillant de cette suite de dactyles coupée, à la manière des hexamètres latins, après «je sens», pour s'étaler en terrain plat d'abord «ah! dans cette eau brunie» — puis la suite des dactyles reprendre: «ces vivantes racines heureuses».

Et j'avoue que cette phrase me ravit encore aujourd'hui.»

ALAIN-FOURNIER: LE GRAND MEAULNES (Ausg. Guilde du Livre, Lausanne, S. 8/9.)

Tout ce paysage paisible — l'école, le champ du père Martin, avec ses trois noyers, le jardin dès quatre heures envahi chaque jour par des femmes en visite ... — est à jamais, dans ma mémoire, agité, transformé par la présence de celui qui bouleversa toute notre adolescence et dont la fuite même ne nous a pas laissé de repos.

Zwei Welten treffen sich in diesem Satz, eine jede scharf umgrenzt von der ihr sinngemäss zugehörigen grammatikalischen Kategorie: die friedliche, herkömmliche der Dinge und die bestürzende der seelischen Vorgänge, des knabenhaft schweifenden Abenteuers. In der Welt der Dinge — als Ganzes gibt sie das Subjekt des Satzes ab — finden wir kein konjugiertes Verb, nur Substantive und drei Zahladjektive: fest, fassbar, zählbar ist hier

alles, Materie, gegen die das flutende Leben anstürmen wird. Der einzige Verbalbegriff «envahir» könnte zwar verfrühten Einbruch der Bewegung bedeuten, doch wird er gleich entkräftet: seine näheren Bestimmungen «femmes en visite» und «chaque jour», sowie die Partizipialform machen aus ihm eine friedliche Dauereinrichtung. Im zweiten Teil des Satzes, dem Prädikat, das mit ungewöhnlicher Betonung durch Punkte und Gedankenstrich abgesetzt wird, finden wir dagegen gleich drei Verben der Bewegung «agiter», «transformer», und als Durchdringung dieser beiden «bouleverser», wobei die durative Form der zwei ersten und ihre Bestimmung durch «à jamais» nur die Bewegung als unablässige festhalten und das Passé défini in «bouleversa» den stürmischen Sinn des Begriffs noch unterstreicht. Diese Verben werden begleitet von fünf Substantiven: «mémoire», «présence», «adolescence», «fuite», «repos» (dieses negativ). Zwei von ihnen sind klar verbal und bewegungshaft, zwei andere lassen den verbalen Ursprung entfernter durchschimmern und verstärken ihn teilweise inkohativ, und das erste, «mémoire», transponiert das Ganze in den seelischen Raum. Die zwei Teile des Satzes unterscheiden sich aber nicht nur aufs schärfste durch ihr Wortmaterial, sondern auch durch ihren Rhythmus: dem steigerungslosen Nebeneinander kurzer Takte folgt ein abwechslungsreiches Ineinander der syntaktischen Gebilde, die ihre grösste Weite und Höhe erreichen in «celui qui bouleversa toute notre adolescence», um dann in drei Stufen fallend zur verneinten Ruhe zu kommen.

Selten dürfte ein sprachliches Gebilde bis zu dieser spannungslosen Deckung von Gedanken und Wort vorgetrieben sein. Hier vom Stil zu reden kann kaum etwas anderes bedeuten, als von der Sache zu reden. Angesichts solchen Gelingens wundern wir uns nicht, es schon sechs Jahre vor Erscheinen des *Grand Meaulnes* in einem Brief an Jacques Rivière prophetisch in aller Klarheit vorgebildet zu sehen. Am 22. August 1906 schreibt Alain-Fournier: «Mon livre futur sera peut-être un perpétuel va-et-vient insensible du rêve à la réalité, *rêve* entendu comme l'immense et imprécise vie enfantine planant au-dessus de l'autre et sans cesse mise en rumeur par les échos de l'autre.» E. B. S.

MICHELANGELO: SONETT.

O nott', o dolce tempo, benchè nero,
con pace ogn'opra sempr' al fin assalta.
Ben ved' e ben intende chi t'esalta,
e chi t'honor' ha l'intellett' intero.

Tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero,
che l'umid'ombra ed ogni quiet' appalta,
e dall'infima parte alla più alta
in sogno spesso porti, ov'ire spero.

O ombra del morir, per cui si ferma
ogni miseria, a l'alma, al cor nemica,
ultimo delli afflitti e buon rimedio,

tu rendi sana nostra carn' inferma,
rasciugh' i pianti e posi ogni fatica
e furi a chi ben vive ogn'ira e tedio.

Aus diesem Nachtgedicht, dessen Schwere und Spannung um so mehr auffallen, als es ein einziger Schrei nach Entspannung und Gelöstheit ist, springen uns vor allem die gewalttätigen Verben in die Augen: du *überfällst* (assalta) mit Frieden (!) jedes Werk, zu *zerhackst* und *verstümmelst* (mozzi e tronchi) jeden müden Gedanken, du *nimmst in Pacht* (appalta) den feuchten Schatten und alle Ruhe, du *raubst* (furi) jeden Zorn und Ekel. Die Wucht dieser Verben ist unübersetzbar. In der Uebertragung von Rainer Maria Rilke (*Dichtungen des Michelangelo.* Insel-Bücherei Nr. 496) ist nur eine einzige Stelle dem Urtext nahe gekommen: «Du brichst das matte Denken ab, *zersägst* und nimmst es ein mit feuchter Ruh und Schwere. . .»

Ein gewaltsamer «Bild-Hauer» ist Michelangelo auch als Dichter. Die Kunsthistoriker weisen immer wieder darauf hin, dass seine Gestalten eine viel stärkere Kraft einsetzen, als dieses in der Natur geschieht. Es ist, als ob der ungeheure Druck dieser Seele sich nicht in normalen Wörtern und Körpern entladen könnte. Michelangelo windet sich wie seine Gefangenen in den Fesseln der Sprache und der Leiblichkeit. Das von der Renaissance wiederhergestellte Mass des Diesseits wird von einem neuen Ansturm jenseitiger Leidenschaft gesprengt. T. S.

HÖLDERLIN: Bruchstück einer Hymne (Hellingraths Ausgabe, 2. Auflage Berlin 1923, Bd. IV, S. 255).

Wie Vögel langsam ziehn
Es bliket voraus
Der Fürst und kühl wehn
An die Brust ihm die Begegnisse wenn
Es um ihn schweiget, hoch
In der Luft, reich glänzend aber hinab
Das Gut ihm liegt der Länder, und mit ihm sind

Das erstemal siegforschend die Jungen.
Er aber mässiget mit
Der Fittige Schlag.

Der Zusammenhang, in den das Bruchstück gehört, ist nicht bekannt. «Es bliket voraus der Fürst.» Hölderlin gibt dem Wort «Fürst» die althochdeutsche Bedeutung zurück; der Fürst ist «furisto», der vorderste. Gewaltig ist die Einsamkeit des vordersten Vogels hoch in der Luft. Rings die Weite mit einer Umsicht, die sich ins Grenzenlose verliert, in der Tiefe die Länder wie auf einer Landkarte. So weiträumig sind die Hymnen um *Patmos* und *Rhein.* Das «reich glänzend» gibt zu verstehen, wie trunken diesem Vogel zumute ist. «Er aber mässiget mit der Fittige Schlag.» Der Fürst mässigt die siegforschenden Jungen, die zum erstenmal in die Weite fliegen und trunken sich selbst verlieren könnten. Er mässigt mit der sicheren Regelmässigkeit seines Flügelschlags. Er bringt eine Wiederkehr des Gleichen, ein Gesetz, in den Flug, wie der Dichter, der sich im Taumel des Rhythmischen mässigt durch die metrische Wiederkehr der Hebungen in gleichen Zeitabständen. So ist der Vogel aber Fürst nicht nur als «furisto», sondern auch in der heutigen Bedeutung des Worts. Der rechte Fürst mässigt das Leben des Volkes mit seinem sichern Gesetz. E. St.

KAFKA: SCHAKALE UND ARABER (Ein Landarzt, S. 69.)

Alles verlief sich, aber in einiger Entfernung blieben sie doch, eng zusammengekauert, die vielen Tiere so eng und starr, dass es aussah wie eine schmale Hürde, von Irrlichtern umflogen.

Ein Araber hat eine Schar Schakale blitzartig überrascht und über ihnen die Peitsche geschwungen, wodurch das ganze Geschehen des Satzes ausgelöst wird. Obschon in diesem nur von den Tieren die Rede ist, beginnt er mit einem unbestimmten, neutralen «alles». Doch gerade in diesem «alles» ist trefflich das Blitzartige, Verwirrende der jähen Flucht ausgedrückt: die Tiere werden nicht mehr in ihrer Form erkannt, sondern gleichsam nur noch als zerstiebende Teile einer explodierenden Masse. Erst in einer zweiten Phase, im Uebergang zur Ruhe, kommen sie einen Augenblick zu sich selber (in dem «blieben s i e») um gleich darauf in ihrer Starrheit wieder zur leblosen Materie zu werden («e s sah aus», statt des durchaus angezeigten «s i e sahen aus»). Indem sie so in den Augenblicken überstürzter Bewegung und blockhafter Starrheit das Lebewesen zur Sache wandeln, zeichnen die blossen Pronomina dieses Satzes die Bewegungslinie seines Inhaltes.

Vielleicht aber spiegelt sich in ihnen zugleich auch ein Wesenszug von Kafkas Welt überhaupt. Nie wird in ihr die Entscheidung fallen über Sein und Nichtsein, Zufall und Bestimmung. Nichts ist endgültig fassbar, das Tier verwandelt sich zum Menschen, der Mensch zum Tier und in den Dingen lebt es dämonisch auf. Keine Form ist jemals eindeutig garantiert.

G. N.

ABBÉ PRÉVOST: HISTOIRE DU CHEVALIER DES GRIEUX ET DE MANON LESCAUT:

Pour moi, j'avoue que j'aurais sacrifié pour Manon tous les évêchés du monde chrétien. (1731.)

Pour moi, je sentis, dans ce moment, que j'aurais sacrifié pour Manon tous les évêchés du monde chrétien. (1753.)

Ein Blick auf die Varianten in der Ausgabe von A. Thérive (Paris, Payot 1926) zeigt, wie sorgfältig der Verfasser seinen Text durchgesehen hat. Dem Geist der Sprache und der Zeit gehorchend strebt er nach äusserster Klarheit und Einfachheit der Sprache. Darum ist der definitive Text meist kürzer als die ursprüngliche Fassung. Hier aber hat er zum Wechsel von «j'avoue» in «je sentis» etwas Neues hinzugefügt: «dans ce moment».

Merkwürdig, wie diese kleine Aenderung die Bedeutung des Inhalts und die Spannung des Ausdrucks erhöht! Wie leichtsinnig tönt das «ich gebe zu»; wie schwer, fast erschrocken die Feststellung: «es wurde mir bewusst»! Die ungeheuerliche Aussage bekommt nun ihr ganzes Gewicht; man spürt im Einzelvorgang etwas viel weiter Gehendes: die Akzentverlegung von der konventionell erstarrten Sakralität (tous les évêchés du monde) zur alles beherrschenden Erotik (Manon). An Stelle einer unverbindlichen Meinungsäusserung tritt das Erlebnis einer allgemeinen Revolution aller Sitten.

Der Oberflächlichkeit der ersten Aussage entsprach der flache, bloss äusserlich abschnurrende Satz. Jetzt staut das schicksalsgelaene «dans ce moment» als syntaktische Einschiebung den Satzfluss und bringt den Ablauf des Geschehens in seiner Schwere und Gegenwärtigkeit zum Bewusstsein.

T. S.

DU BELLAY, OLIVE XXVI.

La nuit m'est courte, et trop le jour me dure,
Je fuy l'amour, et le suy' à la trace,
Cruel me suis, et requier' vostre grace,
Je pren' plaisir au torment que j'endure.

Je voy mon bien, et mon mal je procure,
Desir m'enflamme, et crainte me rend glace,
Je veux courir, et jamais me deplace,
L'obscur m'est cler, et la lumière obscure.
Votre je suis, et ne puis estre mien,
Mon corps est libre, et d'un etroit lien
Je sen' mon cœur en prison retenu.
Obtenir veux et ne puis requérir,
Ainsi me blesse, et ne me veut guérir
Ce vieil enfant, aveugle archer, et nu.

Das Thema dieses Gedichtes hat im ausgehenden Mittelalter und in der Renaissance öfter gültige Form gefunden, wir verweisen nur auf Villon's «Je meurs de soif auprès de la fontaine» und Louise Labé's «Je vis, je meurs. . .». Du Bellay's Sonnet bleibt durch seinen letzten Vers. Die zwei Vierzeiler wandeln die Gegensatzpaare des quälenden Spiels, das Ja und Nein nicht ohne Lust mischt, sauber je in einen Vers vereinigt ab, ohne besondere Akzente zu finden — oder zu suchen. Am Beginn des ersten Dreizeilers fliesst der Gegensatz plötzlich zusammen, er ist nur noch scheinbar, formal, um aber dann doch noch einmal auseinanderzutreten. Doch das Paradox gelingt nicht mehr ganz, die Scheidung bleibt stehn bei «corps» und «cœur» und begnügt sich mit dem lautlichen Anklang. Am Beginn der letzten Strophe wird die Scheidung ebenfalls nur bis zu dem Gegensatz von Wollen und Können getrieben — man spürt, dass alles zum eindeutig Feindlichen drängt, wie auch der nächste Vers ein nur noch formal gegensätzlicher ist und zur Beschwörung der feindlichen Gottheit überleitet. Die bisher meist gefühls- oder bewegungshaften Vorstellungen machen einer geschauten Gestalt Platz:

Ce vieil enfant, aveugle archer, et nu.

Zwei Paradoxe enthält der Vers: alt — Kind, blind — Schütze, letzteres noch gebunden durch die Assonanz des a, die zugleich zurückweist auf das doppelte nasale a von «enfant» und damit die ersten acht Silben des Verses zur Einheit zusammenfasst. Das Versende ist rhythmisch einzigartig: alle andern Verse des Sonetts sind nach dem Schema 4 : 6 gebildet, hier hingegen finden wir 4 : 4 : 2, wobei die zwei Vierergruppen sowohl lautlich wie auch inhaltlich zusammengehören und die nachschlagende Zweiergruppe betont allein lassen. Dazu kommt, dass die zweite Caesur in einen Hiat aus zwei gleichlautenden Vokalen fällt: «arch*er e*t» und so mit einer merkwürdig toten und lahmen Härte erklingt. Von da an steigert sich der Klang zum höchsten dünnsten Ton, nachdem die

Versmitte mit ã ã a eu a tief gelegen hatte. Der Vers steigt aber auch inhaltlich ganz aus dem Gegensätzlichen heraus in eine neue Idee hinein, in eine völlige Einheit: die des Entblössten, Nackten. Doch ist hier nicht etwa die Vision des lebensfroh, göttlich nackten Amor erstanden, sondern die Armseligkeit menschlicher Besessenheit. Es ist ein Vers, der ins Nichts mündet — buchstäblich. Man stelle um: («ce vieil enfant), archer aveugle, et nu»: der Hiat wäre vermieden, es ergäbe sich eine gleichförmige dreifache Wellenbewegung, die nur zum dritten Mal etwas höher ansetzte. Dadurch aber, dass der Zweisilber am Ende auf der Höhe der achten Silbe anhebt, stösst der Vers mit unverhüllter Entschiedenheit in die Höhe. Unbeschwert von Konsonanten, mit hellem, pfeifendem Klang entschwirrt er — vollendetes Bild jener zarten, beinahe asketisch gesammelten Verzweiflung, die aus den grössten Versen Du Bellay's spricht. Wenn wir das Gewicht dieses letzten Verses begreifen, so erscheint uns die relative Konventionalität der übrigen Verse in einem andern Licht. Sie könnte ein Mittel mehr sein, um diesem Höhepunkt des Endes die einsame Höhe zu wahren. Wir finden solche stilistischen Wirkungen oft bei Baudelaire, obschon bei ihm die Banalität gewisser Verse, die sich einzigartigen Klängen benachbaren, nicht selten eindeutiges Versagen der Inspiration zu sein scheint. Vielleicht ist er aber auch nur der Dichter seiner Zeit, in der auch keinen Vers lang mehr die Lässigkeit schöner Konvention erlaubt ist und das Individuum aus seiner höchsten Spannung heraus nicht zurückfällt in tragende Allgemeinheit, sondern in die trübe Müdigkeit des Ich. E. B. S.

LAMARTINE: JOCELYN, I 1—3

Le jour s'est écoulé comme fond dans la bouche
Un fruit délicieux sous la dent qui le touche
Ne laissant après lui que parfum et saveur.

VALÉRY: LE CIMETIÈRE MARIN (Poésies p. 186.)

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt...

Der gleiche Bildstoff, weitgehend der gleiche Wortvorrat: — fruit, dans la bouche, fondre, délicieux — délice —. Für Lamartine eine in gemächlichem, ja schwelgerischem Nacheinander abgerollte Metapher innerhalb der bukolischen Elegie; eine Dinglichkeit der Nennung, die mit «sous la dent qui le touche» unfreiwillig gruslig

wird und im dritten Vers eine geringe Entschwerung der rein sinnlichen Stoffdichte andeutet.

Es ist nicht anzunehmen, dass Valéry — auch wenn er die Dichtung als «exercice» auffasst — dieser Stelle sich bewusst erinnert und sie bearbeitet habe. Aber gleichviel, wie er dazu kam. Bei ihm wird die Aussage, aus dem Alexandriner in den knapperen Décasyllabe hinübertretend, bei gleicher Reimgruppierung w w m, gestrafft; gegenüber Lamartine's passiv getönten Verben, — fondre, laisser — schliesst Valéry mit zwei Reflexiv-Formen, — se fond, se meurt — den Vorgang energisch gegen aussen ab. Die Vorstellung des «délice» erscheint bei Lamartine in blasser adjektivischer Attributstellung, Valéry spannt sie in die mächtige Verkürzung «comme en délice il change son absence». Die sublime Formel aktiver Verneinung, die Rimbaud und Mallarmé, ja auch schon Hugo, vorbereitet haben, ermöglicht es, in paradoxer Ellipse die Existenz in folgeloser Gegenwart auszusprechen. Lamartine meint mit dem Bild die Stimmung des sinkenden Tages; mit Valéry spricht das die eigene Unsterblichkeit witternde todverfallene Wesen; — aber nicht der malende Romantiker, sondern der scheinbar abstrakte Denkdichter hat dabei die durchdringende, schmeckbare sprachliche Sinnlichkeit. Jeder Moment seines Gedichtes sagt für sich allein alles, — das unter Todesberührung zuckende Lebendige kämpft um Befreiung von erstarrter Zeit —, deshalb sind seine Strophen, wie Valéry gegenüber Rivière eingestand, austauschbar.

In intensiver Gegenwart der zitternd gespannte Bogen stets neuen Lebensgewinns aus Verzehrung; die Form geschlossen, zur Essenz verdichtet, in jedem Augenblick alles und immer wieder dasselbe sagend. Dagegen bei Lamartine die zweidimensionale Offenheit des in epischer Illusion gesicherten erzählenden Nacheinander.

J. R.

BUCHHANDLUNG

zum Elsässer A.G.

VORMALS ALBERT MÜLLER

Limmatquai 18 - Tel. 21612

ZÜRICH

Literatur — Kunst — Wissenschaft — Technik

Im 1. Stock (Tel. 21634) Besondere Abteilung für romanische Sprachen:

Das französische, das italienische, das spanische Buch

Die neue Dante-Uebersetzung

Karl Vosslers:

DIE GÖTTLICHE KOMÖDIE

Leinenband, 630 Seiten auf hadernhaltigem Papier Fr. 13.—

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich